ISSN 0371-4284

# СОВЕТСКОЕ ФОТО 85 3

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





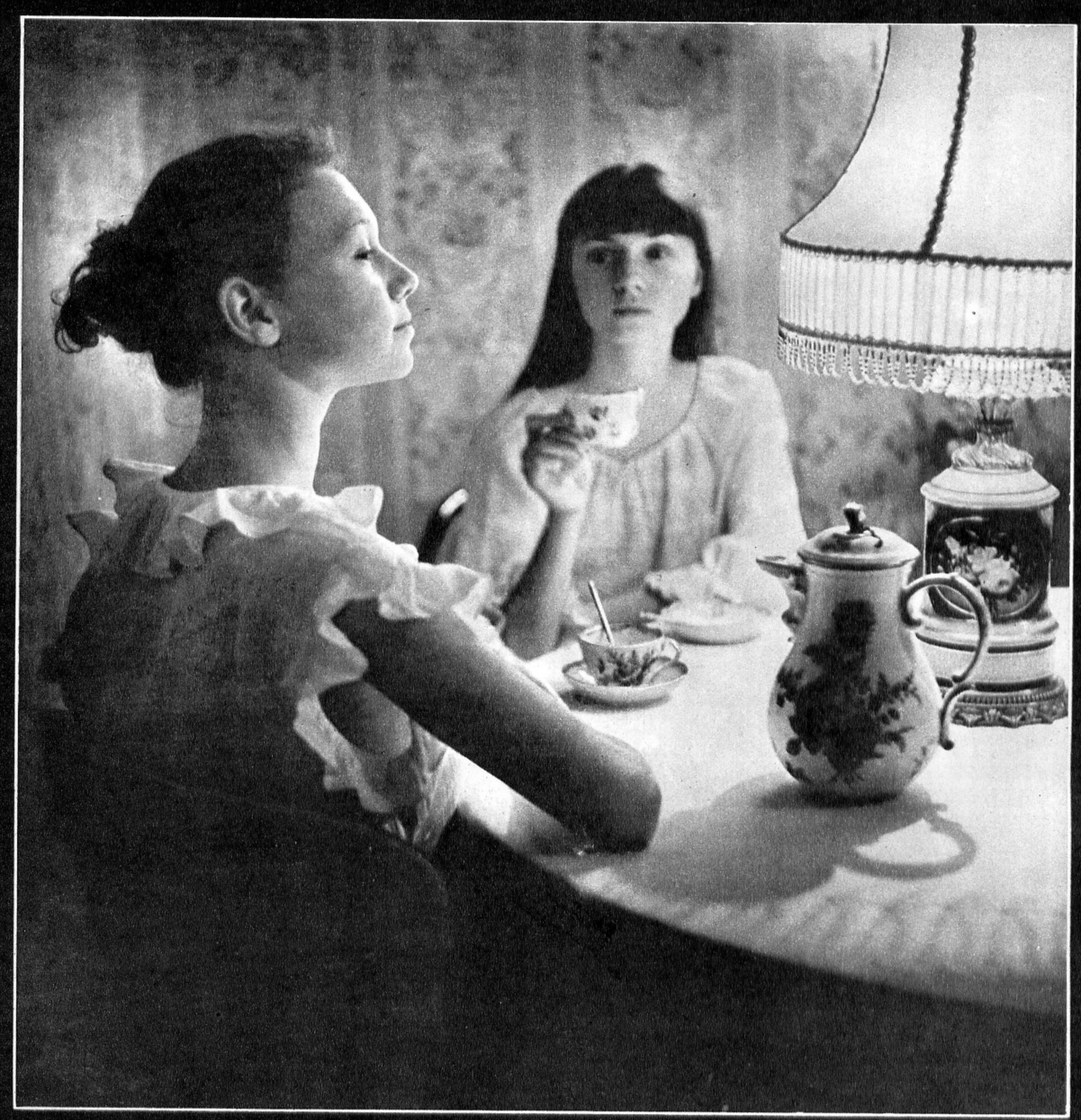
# Тема — «Наша современница»



ТАТЬЯНА МАКЕЕВА
ДЕПУТАТ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР,
УЧИТЕЛЬ МАТЕМАТИКИ Е. Я. ЛОБАЧЕВА

ФАРИТ ГУБАЕВ
ПОРТРЕТ РАБОТНИЦЫ

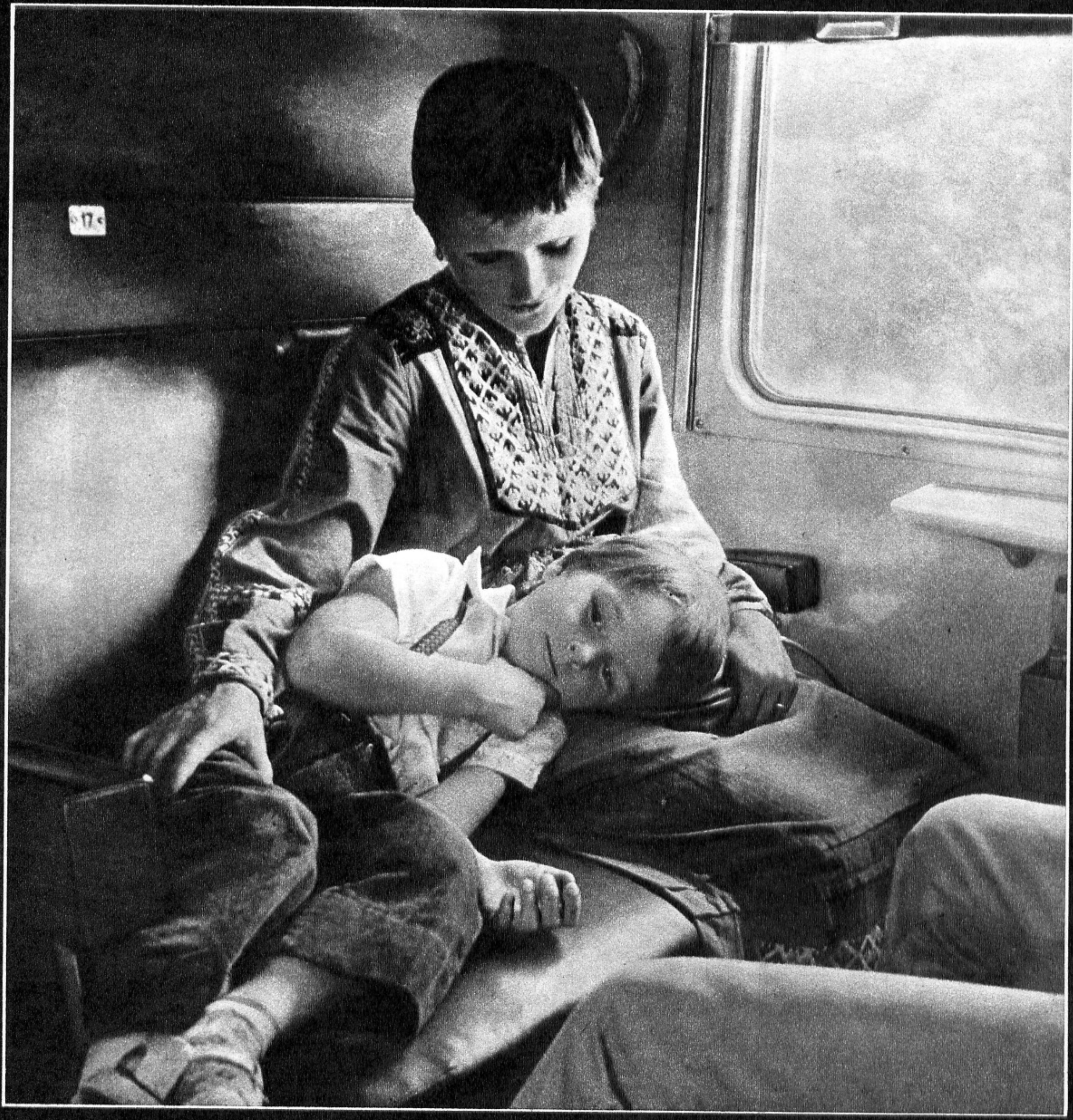
Такая тема была предложена читателям редакциями журналов «Советская женщина» и «Советское фото» условиями совместного фотоконкурса («СФ», 1984, № 4).
В этом году, когда исполняется 75 лет с момента принятия решения о ежегодном праздновании Международного женского дня, она приобретает особую актуальность.
Современная советская женщина.
Любящая мать. Верная подруга. Участница всех социальных преобразований. Созидатель. Активный борец за мир. Она — мужественная и нежная, требовательная и готовая прийти на помощь, заботливая и благодарная за заботу, деловой человек и мечтательница. И всегда — красивая...
Тема эта нашла активный отклик у фотографов. Более тысячи снимков уже прислали на фотоконкурс советские и зарубежные фотожурналисты, фотохудожники и фотолюбители.
Первая подборка конкурсных работ появилась в девятом номере журнала «Советская женщина» за прошлый год, и с тех пор такие подборки публикуются каждый месяц.
Из самых отдаленных концов Советского Союза идут в редакцию «Советской женщины» бандероли с надписью «На фотоконкурс «Наша современница». Особенно много фотографий поступает от читателей Дальнего Востока, Сибири, Прибалтики, Украины и Белоруссии.
Журнал «Советская женщина» публикует наиболее интересные конкурсные работы, посвященные исторической дате, которую готовится отметить вся наша страна и прогрессивная мировая общественность — 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне. Здесь и портреты ветеранов войны, и фотографии, рассказывающие о преемственности поколений, и снимки, отражающие всенародную память о павших героях.
Многие конкурсные работы посвящены современной молодежи — ее устремлениям, ее образу жизни, ее творческой и гражданской активности.
Заметный интерес вызвал фотоконкурс у зарубежных читателей. Свои работы прислали фотографы из Чехословакии, ГДР, Венгрии, Польши, Монголии, Вьетнама, Индии, Англии, ФРГ, Сенегала, Австрии. С некоторыми из них читатели «Советской женщины» уже знакомы, с другими встретятся в ближайших номерах.
Показательно, что многие зарубежные авторы запечатлели эпизоды борьбы своих соотечественников за мир и права трудящихся. Их работы взволнованно рассказывают об активной позиции, которую заняли в общественной жизни их современницы.
Несомненный интерес представляют работы советских фотохудожников, в образной и эмоциональной форме отображающие духовный мир наших современниц. Несколько таких конкурсных снимков публикуется сегодня на выставочных стендах «СФ».
Каждый день почта приносит новые фотографии, фотоконкурс «Наша современница» продолжается.



БОРИС МИХАЛЕВКИН
ЧАЕПИТИЕ

ВЛАДИМИР ШУБА
МАРГАРИТА ТЕРЕХОВА





ИГОРЬ НОСОВ
СЕМЬЯ



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР МАРТ 1985

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.



**Адрес редакции:**
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

**Телефоны:**
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 02371
сдано в набор. 02.01.85 г.
подп. в печ. 06.02.85 г.
формат $60 \times 90^1/_8$
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 245 000
заказ 1937
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129301, Москва, проспект Мира, 105

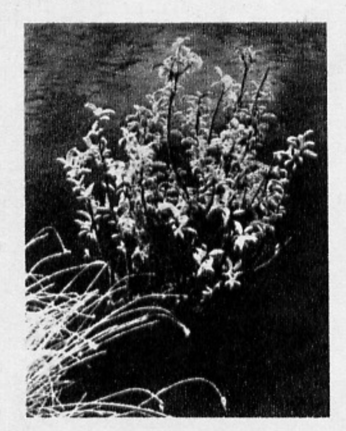
В НОМЕРЕ:



НА ОБЛОЖКЕ:



ЕВГЕНИЙ ШВЕД (КИЕВ)
БАЛЕРИНА



ВИКТОР КОРЕЦКИЙ (МУРМАНСК)
ЗАМОРОЗКИ

# Александр Сенцов **Жаркий Север**

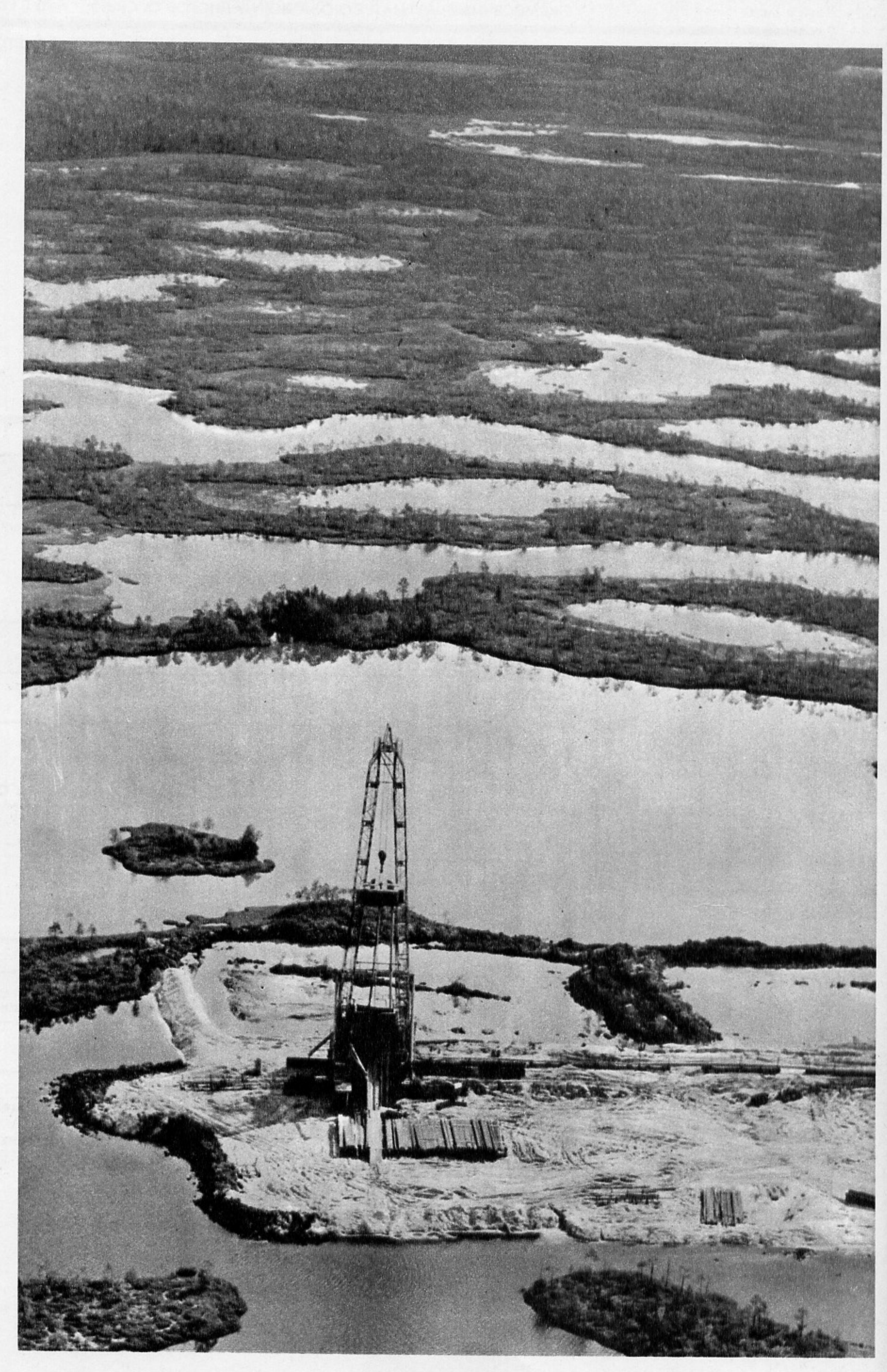
Фотокорреспондент ТАСС

Мы уже привыкли к тому, что Север — это мороз, пурга, лед и снег. В принципе это верно, но не круглый год — мне довелось повидать этот край за Полярным кругом совсем другим. Участвуя в эстафете съемок для выставки «Край северного сияния», запланированной Фотохроникой ТАСС, я вылетел в Тюмень летом, — в большом фотографическом путешествии, о котором уже рассказывалось на страницах «СФ» (№ 7 и 8, 1984 г.), мой этап по времени пришелся на июль — август. Пора, конечно, не самая характерная с точки зрения внешних примет севера. Но был в этом свой плюс — представлялась возможность уйти от стереотипа, показать этот край в непривычном для зрителя ключе.

Как и других наших репортеров, участвовавших в заполярной эстафете, меня в поездке сопровождал собственный фотокорреспондент фотохроники по региону. Им был Иван Сапожков — ветеран-тассовец и ветеран-северянин. Благодаря его огромному опыту, знанию географии края, экономики и, разумеется, знакомству со множеством людей, здесь живущих и работающих, мне удалось справиться со своей нелегкой задачей. Этот этап должен был стать частью общей фотографической экспозиции, и отставать в качестве от товарищей было бы стыдно.

Условия, в которых мы работали, конечно, оказывались разными, но сроки для всех отводились равные — командировка на три недели. Правда, «растягивать» их (или сжимать?) помогала авиация. А если быть уж совсем точным — вертолет.

Когда я прилетел снимать оленеводов и их быстроногое хозяйство, пилот отвел мне на съемку пятнадцать минут — казалось бы, не так уж и мало, но место, где он смог приземлиться, отстояло от стада метров на восемьсот, и все время, пока я бегал с полной репортерской выкладкой туда и обратно и снимал, вертолет меня ждал с работающим винтом — грунт не по-



ТЮМЕНСКИЙ ПЕЙЗАЖ

зволял его выключить — иначе бы мы уже не взлетели...

Этот эпизод произошел в конце командировки, а началась она с того, что я прилетел в Тюмень и попал в тридцатипятиградусную жару. Хотя у меня было большое преимущество перед моими коллегами — аппаратура не мерзла, но я столкнулся со злом, как мне кажется, не меньшим — мошка, гнус. Снимать в накомарнике невозможно, а стоило его откинуть, как мошка лезла в рот, нос, уши, а главное,— в глаза, нещадно впивалась в незащищенное лицо.

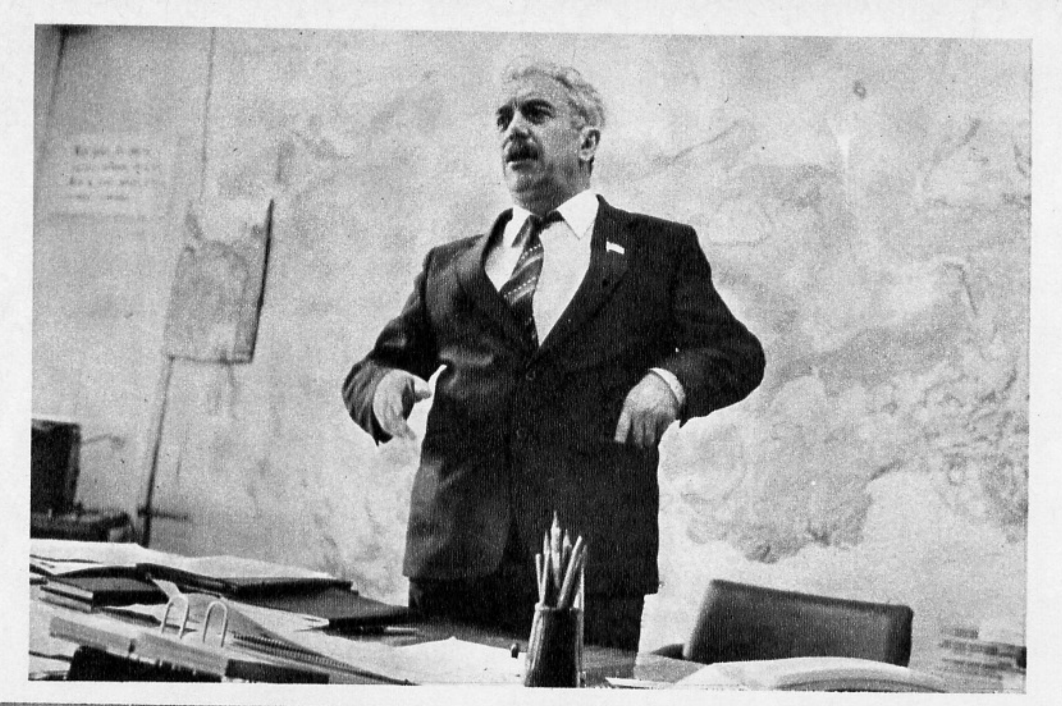
В Сургуте помимо съемок промышленных и общественно-бытовых объектов города мне запомнилась еще и... труба. Это была труба строящейся второй ГРЭС. Внизу она была в диаметре около пятидесяти метров и уходила в небо на 287 метров. Я решил с нее поснимать город и окрестности. Дело в том, что с вертолета это осуществить здесь не так просто. Когда летишь над заболоченной землей, высматривать необходимый пейзаж приходится издалека, так сказать, загодя, чтобы успеть сообразить, как его снять, какие фильтры применить, а вертолет летит и останавливать его часто нельзя.

А тут — все стабильно и освещение можно «половить» — погода стояла пасмурная с прояснениями, солнце приходилось «караулить» — и подумать не спеша, и штативом воспользоваться. И я полез на трубу. Полез — это, конечно, громко сказано — внутри нее ходит маленький грузовой лифт на два человека, на нем мы и поднялись с бригадиром высотников-монтажников — он меня сопровождал «для страховки», как вскоре выяснилось, совсем не символической. Лифт не доходил пятнадцати метров до вершины трубы, и добираться до нее пришлось по вантам-стяжкам, натянутым в трубе для прочности. Мы лезли по этим перекладинам сорок минут, а внизу чернела пропасть, из которой шел ужасающий грохот (там работали облицовщики), резонирующий в гигантском «колодце» — словом, ощущения самые острые. Наверху труба не показалась мне такой уж широкой — здесь ее диаметр насчитывал только десять метров, ограждение отсутствовало, правда, по краям имелся настил, но в центре чернела дыра... Как только я начал снимать, «ощущения» как рукой сняло, и поработал я совсем неплохо.



НА БУРОВОЙ

ФОТО **АЛЕКСАНДРА СЕНЦОВА**







В этих краях очень много буровых, различных промышленных установок, но мне хотелось как-то «разбавить» их живой природой. Я с удовольствием поехал к рыбакам на Обь и Иртыш, побывал на рыбоконсервном комбинате, познакомился и с «искусственным» рыбным хозяйством — поснимал, как разводят рыбу в термальных водах.

Далее путь лежал в Нижневартовск. И естественно, что главными героями моих снимков здесь стали геологи, нефтедобытчики, строители — побывал я на буровых, на газокомпрессорных заводах. Очень понравился мне этот растущий город, жители которого приехали сюда из разных мест, много москвичей, ленинградцев. Природные условия для них тут непривычные, трудные, а бытовые — отличные, и одно в определенной степени уравновешивает другое.

Завершающий этап работы приходился на Ханты-Мансийск, Березово, Саранпауль. Погода не баловала, маршрут пролегал через горы, весьма капризные, часто укрытые облаками — чтобы их «перескочить», приходилось выжидать прояснения. Удалось побывать вместе с депутатом Верховного Совета РСФСР Валентиной Павловной Теленковой у оленеводов — она председатель окружного исполкома, и у нее там были свои служебные и депутатские дела. Пять часов летели над тундрой, главной целью этого рейса была необходимость доставить оленеводам продовольствие и медикаменты.

Очень трудно было сделать вечерние кадры. Стоял полярный день, окна в домах не светились, города и поселки ночью выглядели просто брошенными: на улицах ни души — спят же люди. А я пытаюсь получить «недневной сюжет» — закат или восход, которые весьма относительны и происходят на переломе ночи, определяемой только по часам.

Но все трудности и препятствия — позади, съемка сдана в редакцию, остались воспоминания, снимки и ощущение, что все-таки кое-что удалось сделать...

**ФОТО АЛЕКСАНДРА СЕНЦОВА**

ГЕРОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТРУДА ФАРМАН САЛМАНОВ

ДИНАМИКА ТРАССЫ

СИБИРСКИЕ РЫБАКИ

ТАЙГА НЕФТЕНОСНАЯ



# Юло Краан **Думая о дне завтрашнем**

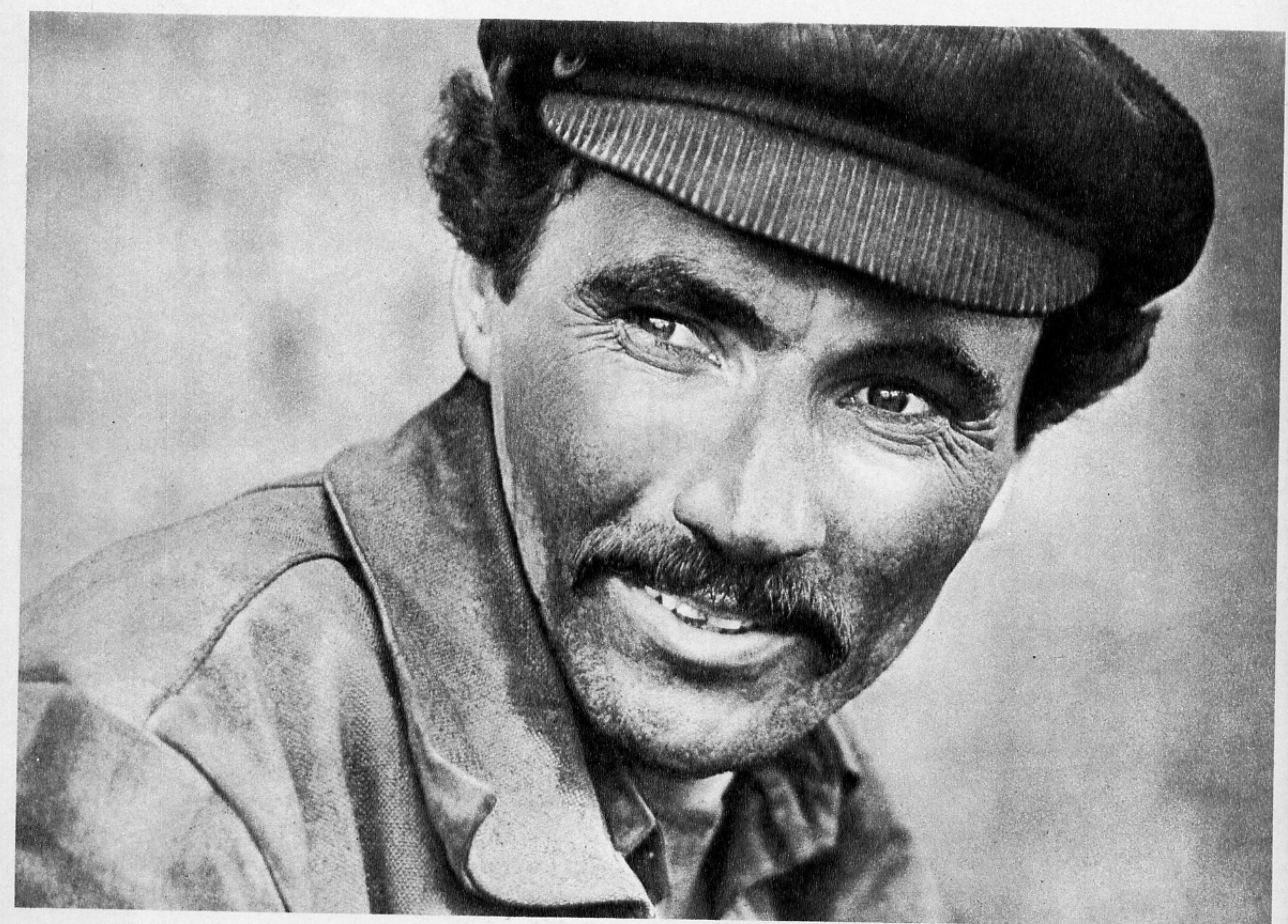


ФОТО **ХАРАЛЬДА ЛЕППИКСОНА**

ПОРТРЕТ КОМБАЙНЕРА

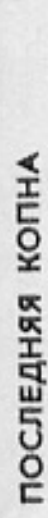
Творческий опыт Харальда Леппиксона представляет интерес, потому что путь, пройденный им от фотолюбителя до профессионала высокого класса, отмечен многими находками. Вот некоторые его мысли о принципах собственной работы:

«Когда я замечаю какую-нибудь интересную ситуацию, непременно запоминаю ее, чтобы при необходимости повторить совсем в другом месте и с другими объектами. Иногда, уже при нажиме на спусковую кнопку, чувствую, что снимок получится. Остается лишь лабораторная работа... Для лучшей совместной работы надо узнать человека, его характер, познакомиться с его профессией. Тогда будет легче найти к нему подход, воссоздать на снимке привычное ему окружение. Для того чтобы бытовой снимок удался, необходимо хорошо знать жизнь. Я стремлюсь к тому, чтобы в фотографиях было больше динамики, силы, жизненности, меньше декоративности».

Фотоаппарат Харальд Леппиксон взял в руки в 1960 году, занимался теорией фотографии на курсах при таллинском фотоклубе, затем окончил отделение художественной фотографии университета культуры и стал профессиональным фотографом. С 1978 года он — фотокорреспондент газеты «Рахва Хяэль». Его творческие успехи отмечены многими наградами — свыше 150 дипломов, 30 медалей, различные призы, завоеванные на всесоюзных и международных выставках. Коллеги избрали его заместителем председателя фотосекции Союза журналистов Эстонии, он активно участвует в деятельности республиканского фотопресс-клуба, народной фотостудии ТФК.

Его любимые темы — природа и человек. Именно человек занимает центральное место в творчестве Харальда Леппиксона — человек в труде, его взаимосвязи с природой. Его привлекает жизнь села, приметы старого и нового быта, взаимодействие, а порой и столкновение традиций и современного уклада жизни. Сельский пейзаж в Эстонии постепенно меняется, старые хутора сносятся или перестраиваются, селяне становятся иными, все более похожими на горожан. И Харальд Леппиксон считает, что снимки, сделанные сегодня в тихих лесных деревнях, через несколько десятков лет будут иметь не только художественную, но и историческую ценность.

Харальд Леппиксон мечтает в содружестве с каким-нибудь поэтом создать альбом, в котором поэзия фотографическая и литературная сольются в едином лирическом звучании. Пока же издана его фототетрадь «23 снимка», работы фотографа вошли во многие фотоальбомы и книги. Его снимки, кроме «Рахвы Хяэль», публикуются также в других газетах и журналах. Коллеги считают Леппиксона лириком, но я бы добавил, что он одновременно и фотолетописец жизни республики. Он стремится сблизить газетную фотографию с художественной, неустанно экспериментирует, ищет новые формы выразительности. И снимая день сегодняшний, старается его увековечить — рассказать о нем не только нам, но и тем, кто придет после нас.



ПОСЛЕДНЯЯ КОПНА

СОСЕДИ

ФОТО ХАРАЛЬДА ЛЕППИКСОНА

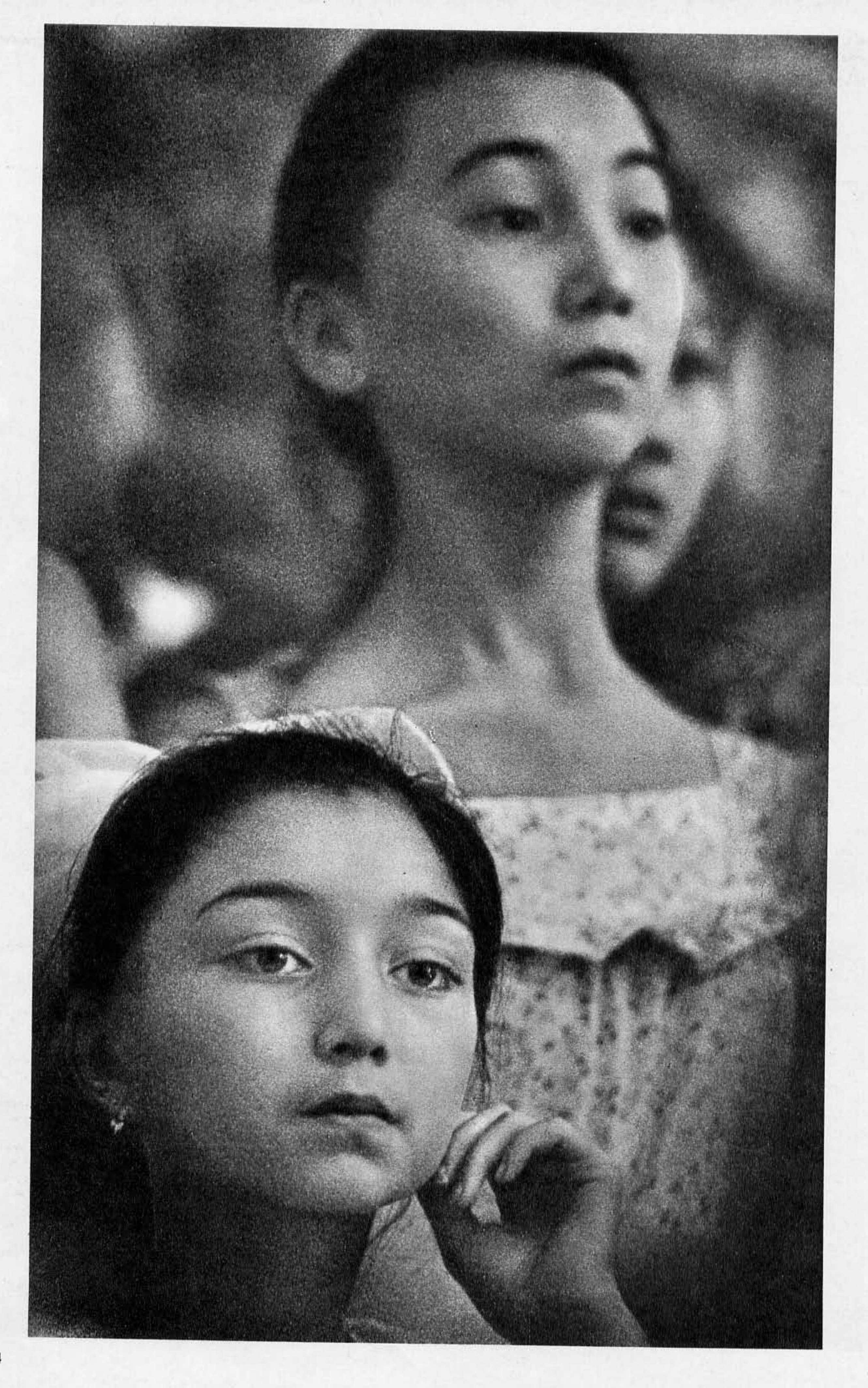
ХОРОШИЙ УРОЖАЙ

ДОЧЬ КОМБАЙНЕРА



ДЕДУШКИНА ПОЛЬКА

ПЕРЕДЫШКА



# Андрей Баташев **Прелюдия к балету**



ВЛАДИМИР КОВРЕИН «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ УЧИЛИЩЕ» (ИЗ ОЧЕРКА)

Перед вами шесть фотографий, сделанных в узбекском хореографическом училище. Это еще не балет. Лишь подступы к нему. Но, вглядываясь в эти кадры, мы все же можем почувствовать, как преодолевается «немота», предшествующая танцу, и как нелегко дается это преодоление.

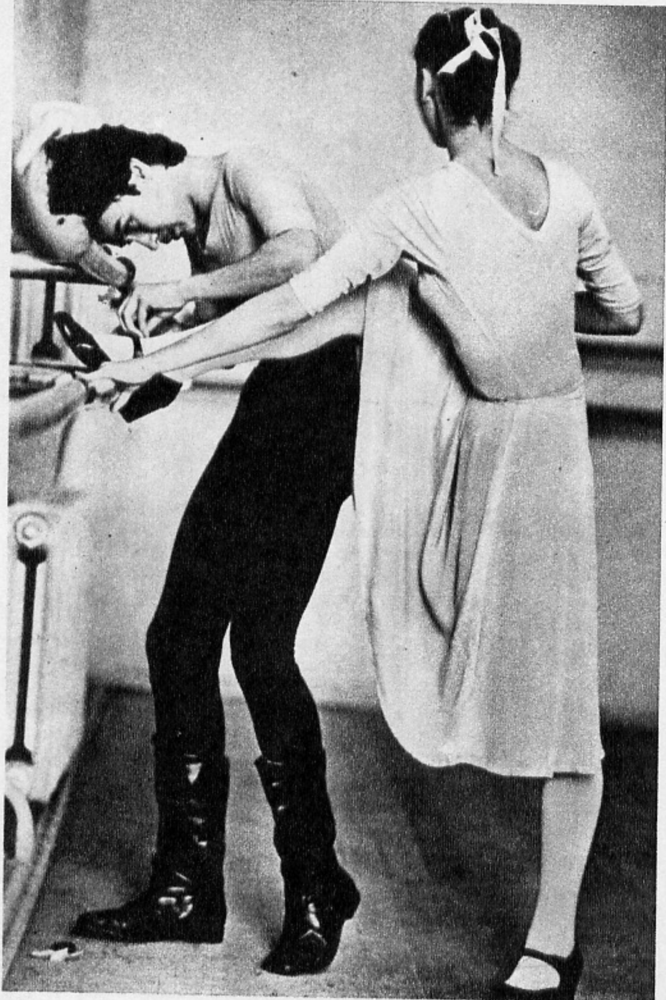
Только на одном снимке мы видим «настоящую» балерину — она изображена на картине. Однако ритм, заданный ею, рождает в будущих танцовщиках желание дорисовать пластический этюд, созданный живописцем, линиями своих рук, соединить художественную реальность с той, в которой они живут. И все это, оказывается, можно выразить одним единственным жестом.

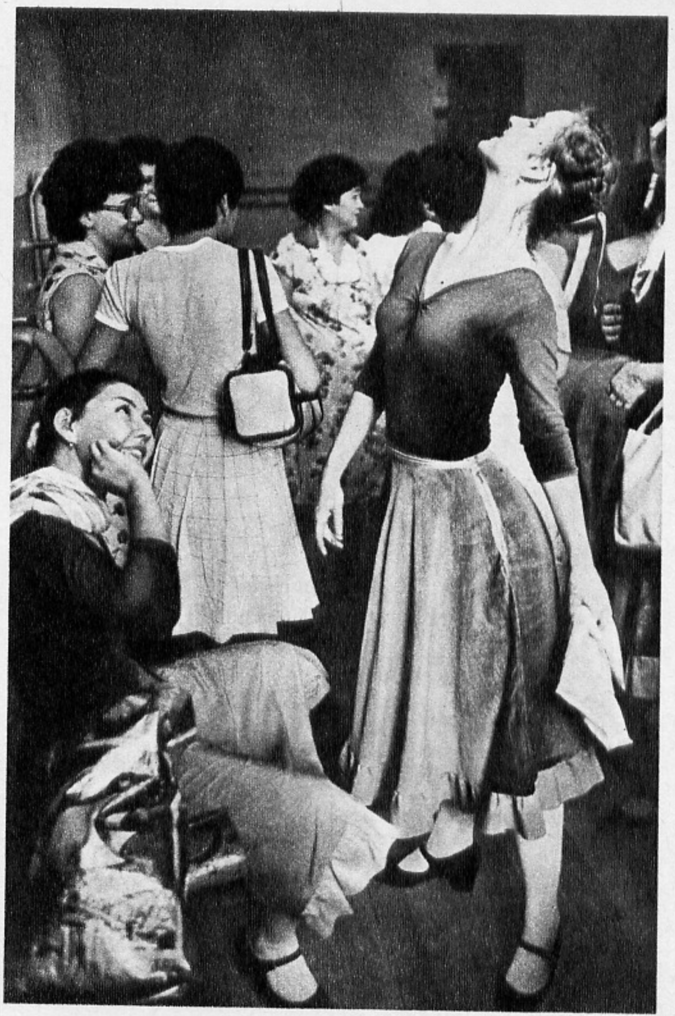
А вот кадр, которому, наверное, можно было бы дать название «Взгляд». Хотя мы видим лишь двух девушек, тем не менее, без риска ошибиться можно утверждать, что они причастны к хореографии. Нам говорят об этом их облик, осанка, пропорции... Мы ощущаем: девушек захватило нечто зримое, пластически родственное музыке, поэтому так сосредоточены их лица, поэтому они так погружены в себя, словно уже представляют себя там, на балетной сцене...

И, наконец, третий снимок, на который хотелось бы обратить внимание. Он рассказывает о том, как рождается движение. Педагог старается передать воспитанницам саму мысль о движении, а те, уставшие после репетиции, могут сейчас лишь сохранить ее в памяти, прочувствовать и, сделав своей, превратить в ориентир на завтра...

Автор этого фотоочерка — тридцатилетний фотокорреспондент Узбекского отделения агентства печати «Новости» Владимир Ковреин. Он родился и вырос в Ташкенте, работал в многотиражке, в газете «Комсомолец Узбекистана». Впервые обратившись к миру балета, Владимир сумел многое увидеть, как говорится, свежим взглядом.

И все же молодой фотожурналист должен, как нам кажется, сознавать, что пока ему удалось лишь в первом приближении передать некоторые черты нового для него мира. Люди, посвятившие себя искусству хореографии, тратят всю жизнь, чтобы отыскать в ее бесконечном пространстве свой — предельно точный и выразительный жест, свой взгляд, свое движение... Думается, что и фотокорреспондент, прикоснувшийся к этому миру, должен, не обольщаясь первыми удачами, ставить перед собой в будущем столь же сложные задачи.







ВЛАДИМИР КОВРЕИН «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ УЧИЛИЩЕ» (ИЗ ОЧЕРКА)

Анри Вартанов

# Эстетика фотографии

Кандидат искусствоведения

Эстетика — наука о наиболее общих принципах освоения мира по законам красоты — выражает систему художественных взглядов общества, которые накладывают свою печать на весь облик материальной и духовной деятельности людей. Поэтому всякий, кто собирается исследовать природу фотографии, так или иначе должен ответить на вопрос о взаимоотношении техники и искусства в рамках всей культуры. В частности, он должен рассматривать фотографию в связи с другими видами искусства, основанными на технической фиксации изображения.

Еще несколько десятилетий назад такой возможности не было: отсутствовало телевидение, а кино не добилось тогда полного признания у ревнителей законов традиционной эстетики. В этих условиях теории фотографии нужно было основные усилия затрачивать на то, чтобы доказывать правомерность притязаний фотографии на эстетический характер. Сегодня виды искусства, основанные на техническом принципе воспроизведения действительности, стали реальностью, получили полное и повсеместное признание. На смену традиционной эстетике, направленной на преодоление механистической роли аппарата, ныне пришла эстетика, основанная на преимуществах, которые заключены в самом аппарате. Самая главная из них — возможность запечатлевать изменчивую натуру в определенности и неповторимости ее пространственно-временных характеристик. В связи с тем, что в фотографическом снимке участвует аппарат — бесстрастный протоколист окружающего,— достоверность, фактичность, невероятные для других видов искусства, являются здесь естественной предпосылкой самого акта творчества, его обыденной нормой. Вот об этом главным образом и пойдет речь в наших беседах.

Творчество в фотографии — одновременно фиксация явлений действительности и их образное претворение. Фиксация — как будто дело простое, требующее лишь навыка в обращении с техникой. Сложнее обстоит с образным претворением: нужно глубокое знание предмета, эмоциональная культура, понимание законов прекрасного.

Однако я не берусь научить человека, знакомого с основами техники, высотам творчества. Не ставлю я себе и задачу — ответить на все теоретические вопросы современной фотографии. Моя цель много скромнее: изложить в определенной последовательности и системности основные положения фотоискусства, показать возможности выразительных средств фотографии, особенности ее жанров, стилей, манер и тем самым как бы подтолкнуть читателей к собственным размышлениям на теоретические темы.

Хочу предупредить, что многое из того, о чем пойдет речь, еще не устоялось в науке, не приобрело однозначного, всеми признанного толкования. Поэтому иногда мне придется ставить вопросы в дискуссионном, полемическом плане. И, поскольку цель моих статей теоретическая, прошу не искать в них сколько-нибудь подробного освещения истории фотографии. Хотя, конечно, по возможности я буду придерживаться рассмотрения проблем в той последовательности, в какой они вставали на протяжении истории развития светописи.

Начать разговор я собираюсь с проблемы изобразительности в фотографии, с поисков собственного языка.

И здесь, конечно, мне придется вспомнить эпоху дагерротипа и мокрого коллодиона.

## 1. ПОИСКИ СОБСТВЕННОГО ЯЗЫКА

О конкретном способе закреплять оптический рисунок на серебряной пластинке мир узнал 7 января 1839 года из доклада Франсуа Араго на заседании Парижской академии наук. С этого дня луч света стал послушным рисовальщиком. А предпосылки для изобретения фотографии существовали за сотни лет до этого.

Как-то в старом, дореволюционном журнале «Вестник фотографии» мне попалось на глаза сообщение о Дрезденской международной фотовыставке 1909 года, на которой была устроена «специальная почетная зала с бюстами знаменитых деятелей в области светописи: Леонардо да Винчи, Иоганна Шульце, Луи Дагерра, Йозефа Петцваля, Ричарда Мэддокса, Германа Фогеля». Обратите внимание, из трех признанных изобретателей фотографии — Ньепса, Дагерра, Тальбота — здесь назван только один, а наряду с ним художник Леонардо (1452—1519) и физик Шульце (1687—1744). Показательно, что к делу появления на свет фотографии имели, оказывается, отношение как представители науки, так и люди искусства. Союз их оказался необходимым: первые нашли способ осуществить то, о чем мечтали вторые.

Не стану говорить об этапах постижения наукой и техникой способа получения фотографического изображения. О них достаточно подробно сказано в книгах историка С. Морозова и в недавно вышедшей в издательстве «Планета» книге П. Поллака. В связи с задачами нашего цикла я остановлюсь подробнее на той стороне фотографии, которая связана непосредственно с искусством.

Для того чтобы глубже понять фотографию как явление мировой художественной культуры, необходимо обратиться к той поре, когда в искусстве был найден принцип линейной (или прямой) перспективы. Произошло это около 1425 года в экспериментах флорентийского скульптора и архитектора Филиппо Брунеллески. Он обратил внимание на сокращение пространственных отношений по мере удаления предметов от нашего глаза. Это хорошо заметно на отражениях в зеркале или при взгляде на анфиладу комнат, расположенных одна за другой. Боковые грани-плоскости объемов будто сходятся в одной какой-то точке, расположенной на горизонте на уровне нашего глаза.

И если картина живописца построена строго по принципу линейной перспективы, то создается впечатление, будто зритель находится в одном пространстве с действующими лицами (вспомните «Обручение Марии» Рафаэля).

Такое изображение не только дает объективные основания для создания реалистического языка изобразительности, но и позволяет глубже, всестороннее постигать многообразную действительность.

Ученые обратили внимание на такой факт: в средние века, когда человечество еще не знало линейной перспективы, Китай и арабский Восток опережали Европу в развитии. Открытие прямой перспективы позволило Европе сделать резкий скачок вперед в развитии наук, в познании окружающего мира.

Начиная с эпохи Возрождения, когда в европейской живописи восторжествовали новые пространственные понятия, развивается реалистическое направление в изобразительном искусстве, достигшее своей вершины в творчестве мастеров XIX века. Эволюция реализма, стремление художников к предельному жизнеподобию своих творений естественно подводит нас к появлению фотографии. Она, основанная на достижениях науки и техники, развивает принципы видения по законам прямой, линейной перспективы. Фотообъектив, являющий собой подобие человеческого глаза, позволил уже на первых снимках в предельно реалистической форме воссоздать явления действительности. Вот почему, полагаю, прав А. Базен, говоря: «Появление фотографии оказывается самым важным событием в истории пластических искусств».

Правда, слова эти написаны в 1945 году. А сто лет тому назад, когда фотография лишь начинала свой путь, не только сказать, но даже предположить подобное мало бы кто осмелился.

Появление на свет фотографии вызвало немало разнотолков. С одной стороны, все были поражены способностью довольно легко получать достоверные картины действительности — те, на которые у художника уходят месяцы мучительного творческого труда. Известно, что французский художник Поль Деларош, которому Парижская академия наук поручила ознакомиться с новым изобретением с позиций его эстетических возможностей, заявил: «Отныне живопись умерла». С другой стороны,— подавляющее большинство художников и критиков, людей искусства решительно выступили против каких-либо, даже самых скромных, притязаний фотографии на место на Парнасе. Тот же Деларош считал, что новое изобретение «окажет великие услуги искусству», но, заметьте, услуги эти, по его мнению, не имели эстетического характера, а сводились лишь к тому, что снимки могли бы стать чем-то вроде записной книжки для художника.

Главным, врожденным грехом светописи, навсегда закры-

вающим для нее путь к искусству, по мнению большинства судивших о ней в ту пору, служило механическое происхождение изображений. Ведь в живописи и графике, также воссоздающих картины действительности, «инструментом» является рука человека, а не машина-камера. «Рукотворность» в течение тысячелетий, составлявших историю искусства, начиная с наскальных изображений, оставленных первобытными людьми, была непременным качеством художественного творчества. Поэтому всякая попытка передать творческие функции некоему бездушному механизму объявлялась принципиально враждебной искусству.

В одной из следующих статей цикла мы рассмотрим подробнее этот аргумент и проверим, насколько на самом деле фотокамера является творцом. Здесь же я ограничусь указанием на этот самый непреложный, звучащий эстетической аксиомой, аргумент противников фотографического искусства.

Первые десятилетия существования светописи — эпоха дагерротипии, а затем мокрого коллодиона — были, как сегодня нетрудно установить с исторической дистанции, порой множества попыток фотографов, нередко весьма одаренных людей, доказать правомерность эстетических претензий нового средства изображения. Эти попытки можно было бы классифицировать по двум обширным категориям.

К одной из них принадлежали снимки, в которых довольно искусно имитировались те или иные творческие направления изобразительного искусства. Любопытно, что некоторые мастера овладевали сразу несколькими живописными стилями. Обратимся к творчеству, скажем, Г. Робинсона, у которого есть снимки в стиле «малых голландцев» с их вниманием к бытовым подробностям и одновременно работы лирико-обобщенного характера. Показательны в этом плане и работы А. Горслей-Гинтона, К. Пюйо, Г. Кюна, недавно опубликованные в нашем журнале в статье «Классики «светописи настроения» (1984, № 1).

Своеобразный «комплекс неполноценности» толкал фотографов к стилизации то одного творческого направления, то другого. Достаточно было появиться какой-либо новой школе на живописном горизонте, как немедленно возникали фотоподражания ей. Так, в последней трети XIX века по всем странам прокатилась волна фотоимпрессионизма, повторяющая модную в ту пору живопись. Сказалась эта волна и на русском фотоискусстве. Например, на творчестве выдающегося художника светописи Н. Петрова. И в портрете, и в пейзаже он стремился достичь импрессионистического эффекта в передаче пространства и освещения, снимал мягкорисующими объективами, размазывающими рисунок.

Курьезно, что в наши дни некоторые искусствоведы связывают появление этого художественного движения в живописи якобы с влиянием фотографического видения жизни. Между тем светописцы прошлого века с таким стараньем подражали всему новому в изобразительном искусстве, что не заметили своего первородства.

Другая линия, по которой развивалось фотографическое искусство, состояла в стремлении следовать не столько конкретным художественным направлениям, сколько принципам самого языка живописи. Светопись с первого дня упрекали в жесткости, механистичности, нерукотворности работы объектива. Отвечая на эти упреки, фотографы-портретисты стремились использовать в качестве объектива стеноп. «Мы согласны, излишняя резкость только мешает художественному впечатлению,— говорили они.— В портрете представлять ясным надо только то, что заслуживает особого внимания, все же остальное по возможности смягчать» (вспомним замечательные по трепету фактуры портреты Дж. Камерон, в особенности запечатленный ею облик английского астронома Джона Гершеля).

Разнообразные способы обработки отпечатка с помощью кисти (бромойль, озобром, платинотипия, гуммидрук и др.) делали фотографию в буквальном смысле слова рукотворной. Было немало способов придать снимку вид живописного полотна, офорта, гравюры и т. д. Из отечественных фотомастеров виртуозом такого рода техники был А. Трапани. Он изобрел способ печати «лучистый гумми», который позволял ему искусно передавать особенности карандашного штриха на бумаге или мазка кистью на полотне.

Однако как имитация определенных школ живописи, так и воссоздание ее языка не могли привести фотографию к эстетической самостоятельности. Хочу вспомнить справедливые слова, сказанные одним из русских искусствоведов в начале нашего века: «Всем известно, что за последнее время многие фотографы освещают свои модели

Окончание см. на стр. 34



# Пятрас Катаускас **Преодоление**

Некоторое время я работал ответственным секретарем Вильнюсского отделения Общества фотоискусства Литовской ССР. Работа эта не была связана с фотосъемкой. Хотя она была важной, нужной и многому меня научила, но все же хотелось снимать.

Было несколько предложений, и я выбрал кардиохирургический центр Вильнюсского государственного университета им. В. Капсукаса.

Коллеги мои были удивлены, отговаривали. Главный их аргумент был следующий: если ты намереваешься заняться там творческой фотографией, то вряд ли сможешь создать что-нибудь интересное — медицинскую тематику литовские фотографы уже «заездили». Действительно, у литовских фотомастеров тяга к медицинской теме постоянная и неослабевающая. Боль за людей, сострадание, противодействие человека болезни, его неукротимая вера в лучший исход, солидарность больного и лечащего — все это в русле содержания нашей фотографии.

Все же я рискнул. И вот уже три с половиной года работаю в кардиохирургическом центре.

...Как сейчас помню первую встречу с руководителем центра, профессором Альгимантасом Марцинкявичюсом. Принял он меня в своем кабинете, уставший, но настроенный очень доброжелательно. Поговорили, и он пригласил меня прийти завтра на съемку в операционный зал.

Белые костюмы, маски, бахилы и неприязненные взгляды хирургов. Лед недоверия таял медленно. Медики демонстративно отворачивались от камеры. В их взглядах я читал одну мысль: зачем ты здесь, да еще щелчки затвора... А как меня боялись хирургические сестры, которые отвечают за стерильность операционного стола! Они просто с криком отгоняли меня от всего, что стерильно.

Работа моя заключается в том, чтобы снимать на цветную и черно-белую пленку самые разные сюжеты из жизни центра, которые затем используются как иллюстрации к выступлениям наших врачей, научных работников на всевозможных симпозиумах, конференциях и в повседневной их деятельности.

Съемка носит не столько творческий — хотя и требует известной изобретательности,— сколько производственный характер. Но как многие мои коллеги, я решил попробовать свои силы в создании большого, развернутого фотоцикла, выполненного средствами документально-художественной фотографии.

Правда, коллеги, в основном, работали, как «варяги», например В. Станенис — в колхозе, Р. Дайлиде — у народных умельцев, А. Мациаускас — в ветеринарной клинике, И. Кальвялис — в дюнах и т. д.

Я же пошел по пути В. Страукаса, который снимал «Последний звонок» в той же школе, где преподавал. Появился замысел — показать труд кардиохирургов в центре, где я занимаюсь технической съемкой.

Конечно, нужна была подготовительная работа, требовалось на первых порах засесть за специальную литературу, изучить сложную медицинскую терминологию, научиться говорить с врачами на их языке.

Постепенно мне это удалось, что значительно расширило границы творческой работы с фотокамерой.

Но главные трудности оказались отнюдь не «языковыми».

Как преодолеть барьер отчуждения, неизбежно возникающий между врачами и теми, кто, пусть тактично, но все же вторгаются в стрессовую обстановку операционной, где посторонние всегда мешают, всегда — чужаки. Кроме того, врачам, как и многим людям, далеким от фотографии, человек с фотокамерой еще нередко представляется нахрапистым и бесцеремонным, этаким слоном в посудной лавке. Жив, к сожалению, этот давний стереотип.

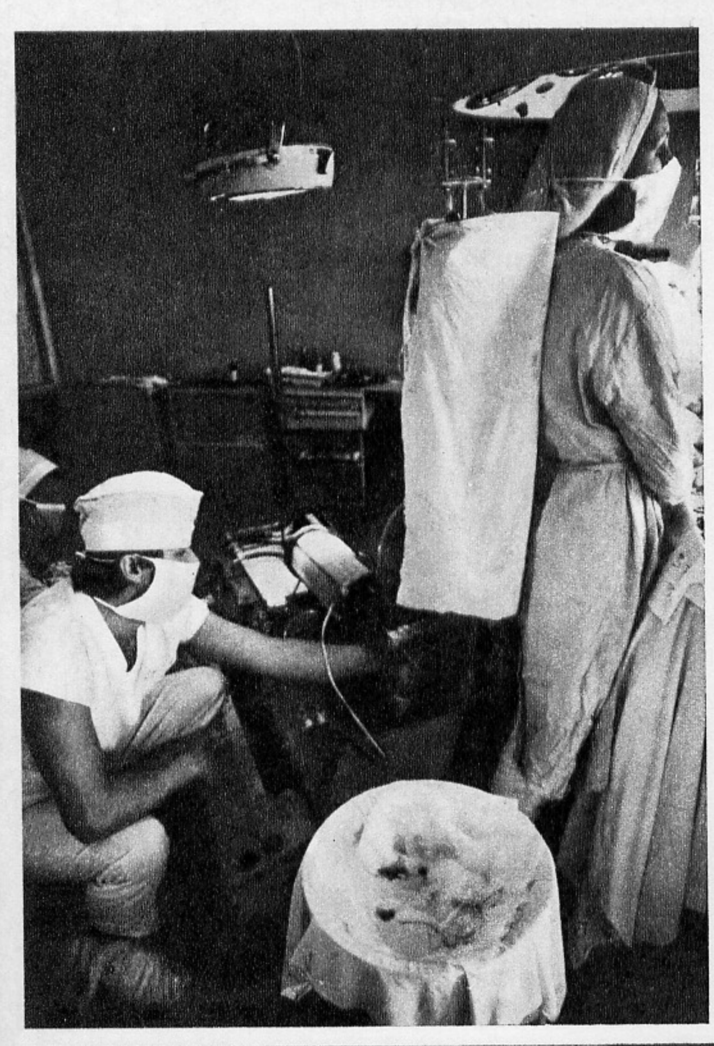
Хирурги привыкли ко мне прежде всего благодаря моим частым посещениям операционной. И не только к молчаливому присутствию, к съемке с близкого расстояния, но и к беспрерывному «клик-клак» моей камеры вблизи операционного стола, около аппаратуры искусственного кровообращения.

Конечно, бывали и слож-



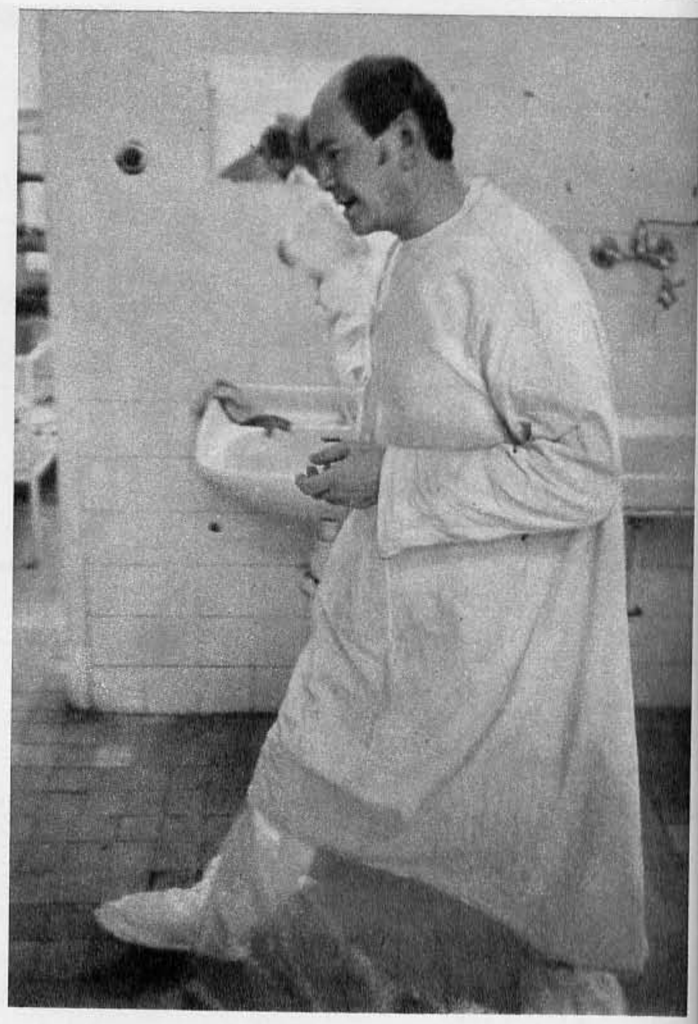


**ПЯТРАС КАТАУСКАС**
**«КАРДИОХИРУРГИЧЕСКИЙ ЦЕНТР» (ИЗ ЦИКЛА)**

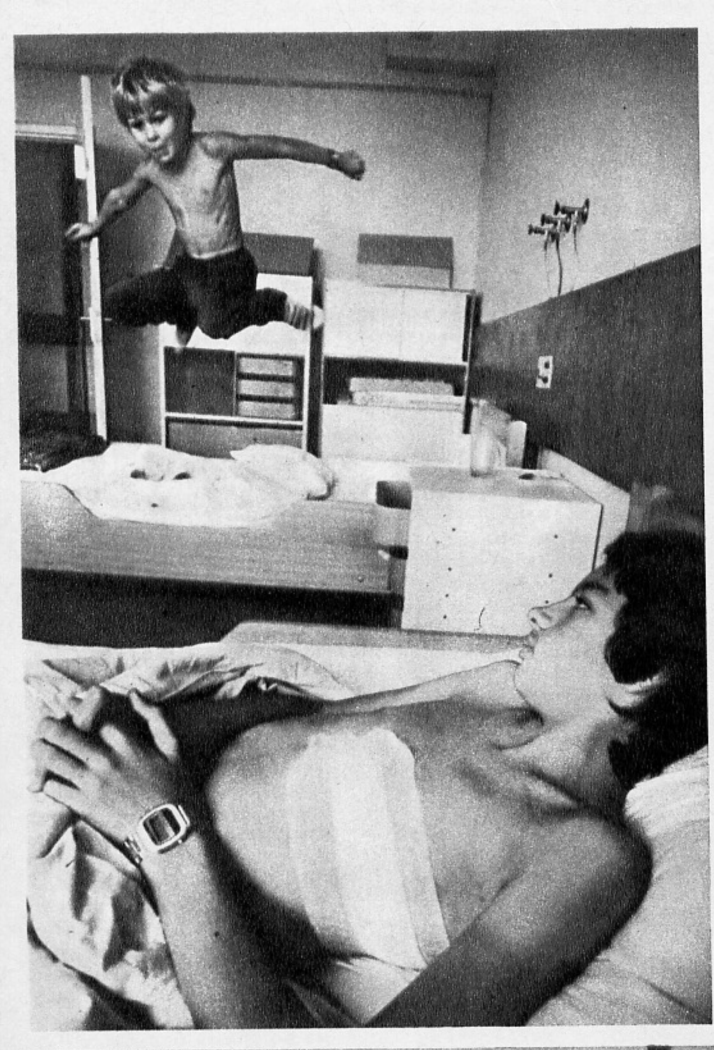


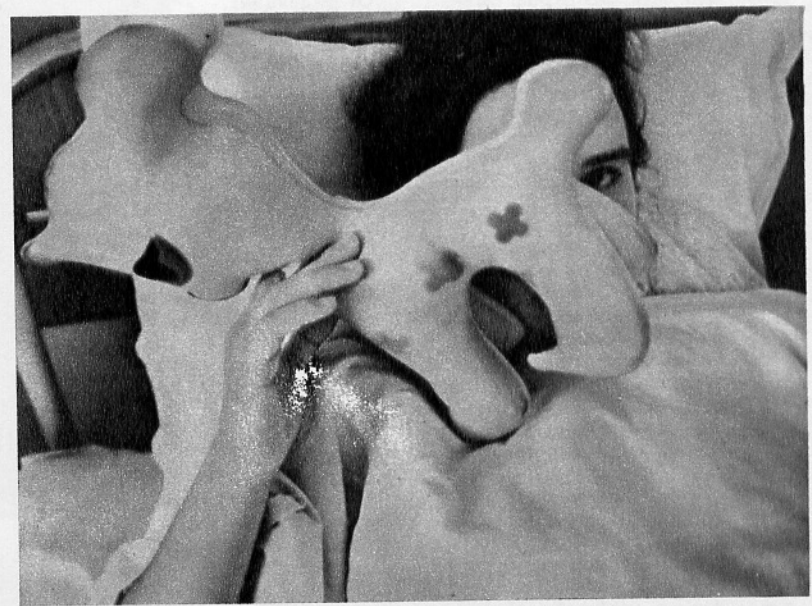






**ПЯТРАС КАТАУСКАС**
**«КАРДИОХИРУРГИЧЕСКИЙ ЦЕНТР» (ИЗ ЦИКЛА)**





ные ситуации: захожу в операционную, а отовсюду звучат взволнованные голоса. Догадываюсь, что операция не удалась, исход трагический. Молодые хирурги бросают на меня косые взгляды, будто я пришел лишь для того, чтобы снять именно такой печальный исход. Взгляды эти, реплики, как знак нерасположенности к моему появлению, выбивают из равновесия.
Я понимаю этих людей, но все же заставляю себя снимать. Фотограф обязан, во всяком случае я так думаю, знать, что происходит в операционной, какая бригада врачей у стола. Без этого ты — пришлый, нездешний, не свой.
Я не могу быть бесстрастным. Может быть, это и мешает съемке, но я постоянно наэлектризован, наблюдая в видоискатель, как напрягаются лица хирургов, как бороздят их лбы морщины, как начинают быстрее двигаться мышцы больного сердца.
Атмосфера борьбы за жизнь властно затягивает меня. Слышу, как на короткие вопросы профессора отвечают анестезиологи. Проходят долгие минуты. Давление поднимается на пять делений. Капелька надежды!..
В реанимационной палате поздно вечером я встречу других хирургов, которые пожелают «спокойной ночи» дежурной смене. Снимаю здесь по нескольку раз в день, утром и поздно вечером.
Все это — чисто человеческие эмоции. Но ведь именно они руководят мною как фотографом, приказывают руке нажать на спуск затвора или не нажать, когда это неуместно.
Снимая врачей, не могу отвлечься от мысли, что за работой это совсем другие люди, нежели те, которых видел раньше, во время бесед в кабинетах, за чашечкой кофе. Да и сам я, придя домой после таких съемок, с трудом возвращаюсь в привычный мир, где человека волнуют обычные повседневные заботы...
На этих страницах — лишь малая часть из трех тысяч работ, которые я уже снял и которые продолжаю делать день за днем. Стремлюсь показать работу людей в белых халатах изнутри, с ее потом и кровью, огорчениями и радостями. Ведь я как фотограф центра — один из немногих людей, кто становится свидетелем всех без исключения стадий лечения больного, «от и до». Практически не только фотожурналисты «со стороны», но и ни один врач такой возможности не имеет, поскольку «ведет» пациента лишь на своем участке кардиохирургического центра. Собственно говоря, в этом и состоит специфика и функция развернутого фотографического цикла: проследить стадии и этапы того или иного жизненного процесса.

**От редакции:**

Пятрас Катаускас — представитель молодого поколения литовских фотохудожников — уже зарекомендовал себя мастером, способным решать сложные творческие задачи. Получил известность его светлый, жизнерадостный фотоцикл «Праздники». И вот новый цикл на медицинскую тему.
Пятрас Катаускас, естественно, не стал оценивать свои снимки, а заострил внимание читателей на специфике фотографической работы в лечебном учреждении. Рассказ интересный и поучительный.
Нередко подобного рода долговременная съемка в итоге оборачивается, если говорить о конечном результате, добросовестным протоколом, многокадровой хроникой. Разумеется, документальное начало присутствовало и в съемке Катаускаса. Но из сотен вариантов (а, видимо, приходилось жертвовать информационно-интересными сюжетами) он сумел выбрать кадры художественно-выразительные.
Зритель проникается не только настроением героев снимков — рыцарей борьбы за жизнь человека,— но и оценивает мастерство Катаускаса, фотографа, прекрасно чувствующего композицию, свет, фактуру, ритм, а главное, момент, который мелькнет и тут же уступит место следующему, вроде такому же, но уже не столь интересному.
Взгляните хотя бы на снимок, где торжествующий хирург вскинул руку: «Виктория!»
Творческая победа, на наш взгляд, и цикл Пятраса Катаускаса, работу над которым он продолжает и сегодня.



# «Эмоции — главное!»

Вот уже почти двадцать лет можно видеть на трибунах стадионов, спортивных площадок коренастого человека с фотокамерой — московского инженера-строителя Валерия Наседкина. Работает он спокойно, неторопливо, не суетясь, зная наперед, где произойдет самое интересное.
О нем часто приходится слышать: «Везет человеку!»
Уже стало штампом говорить о том, что «везение» у творчески одаренных людей подготавливается исподволь, что оно — следствие большого трудолюбия, многочисленных проб и ошибок, долговременной практики.
В разговоре о Наседкине штампа этого не избежать. Действительно, его удачные снайперские попадания — результат многолетней работы.
В то же время «везение» Валерия особого рода. Оно исходит из его способности предвидеть ту или иную спортивную ситуацию.
Наседкин не мечется из стороны в сторону в поисках точки съемки, потому что одна-единственная ему известна еще до начала соревнований. Предвидение — от знания...
Откуда знание? Валерий много снимает на тренировках и как бывший спортсмен чувствует, от кого можно ожидать высоких результатов, от кого — напряженной борьбы с соперником, кто перспективен, а кто просто красиво делает свою спортивную работу, хотя и не рекордсмен и не многообещающий.
Другая сторона знания. Конкретный пример: снимок «Неудача». Накануне соревнований фотограф обошел все конкурсное поле и заранее выбрал для будущей съемки одно из пятнадцати препятствий. Расчет оправдался. Получился эффектный кадр. Многие его коллеги беспрестанно бегали с места на место. Валерий же шесть часов сидел на своей точке и дождался «везения».
Принцип Наседкина — не надо суетиться. Видимо, правило такое фотограф выбрал для себя, потому что ему, как фотолюбителю, большей частью приходится снимать с трибун, не двигаясь с места.
И еще одно: он за фиксацию решающего мгновения, но лишь того, которое в спортивной ситуации выявляет психологию участников борьбы, а не визуально эффектные жесты, позы.
«Эмоции — главное!» — говорит Валерий. Правда, спорта без эмоций не бывает, это ведь всегда поединок, но спортивных фотографий без них — сколько угодно.
Фотографии Наседкина вызывают ответные эмоции хотя бы потому, что их автор любит спорт самозабвенно. Он считает, что «ординарные» соревнования, с точки зрения фотографа, зачастую бывают гораздо интереснее престижных, а иной раз обещают и более острую конкуренцию. Иногда Валерий предпочитает снять побежденного, а не победившего, показать спортсмена в раздевалке, перед выходом, а не во время борьбы, в паузе, а не в действии.
Как, например, был снят им маленький хоккеист («СФ», 1984, № 11) в игре в детской спортивной школе олимпийского резерва ДСО «Спартак»?
Шестилетнего мальчишку Наседкин подметил еще до игры и стал пристально наблюдать за ним. Долго караулил и наконец поймал момент, который выявил характер по-настоящему спортивный, боевитый.
Да и конные скачки, о которых сказано выше,— соревнование всего лишь предварительное, а не финальное. Валерий специально выбрал именно предварительное, так как здесь гораздо больше участников. А на состязаниях асов, считает Валерий, как правило, ничего экстраординарного может и не произойти.
Ему интересно то, что обещает эмоции.

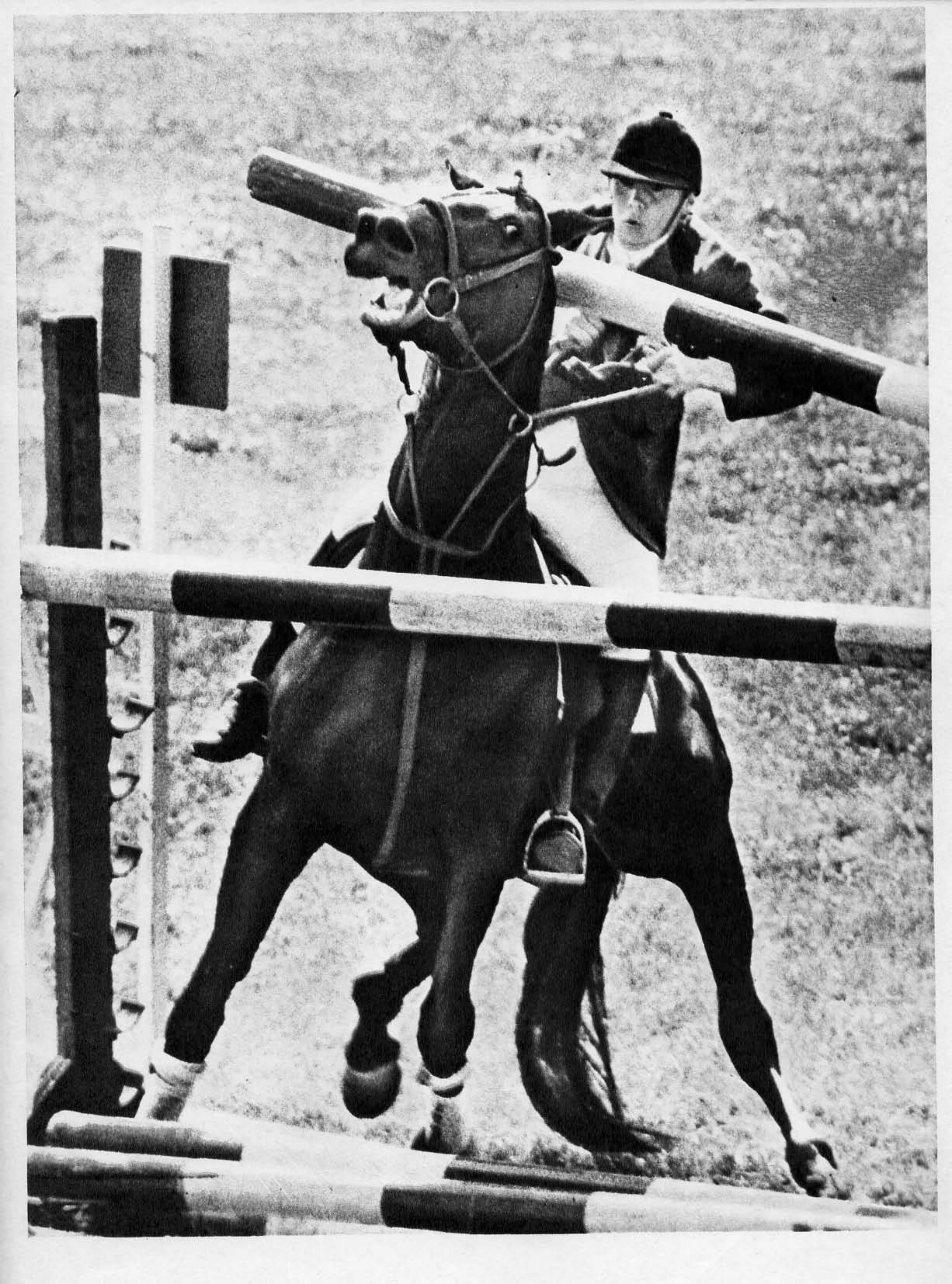
В. ПОПКОВ

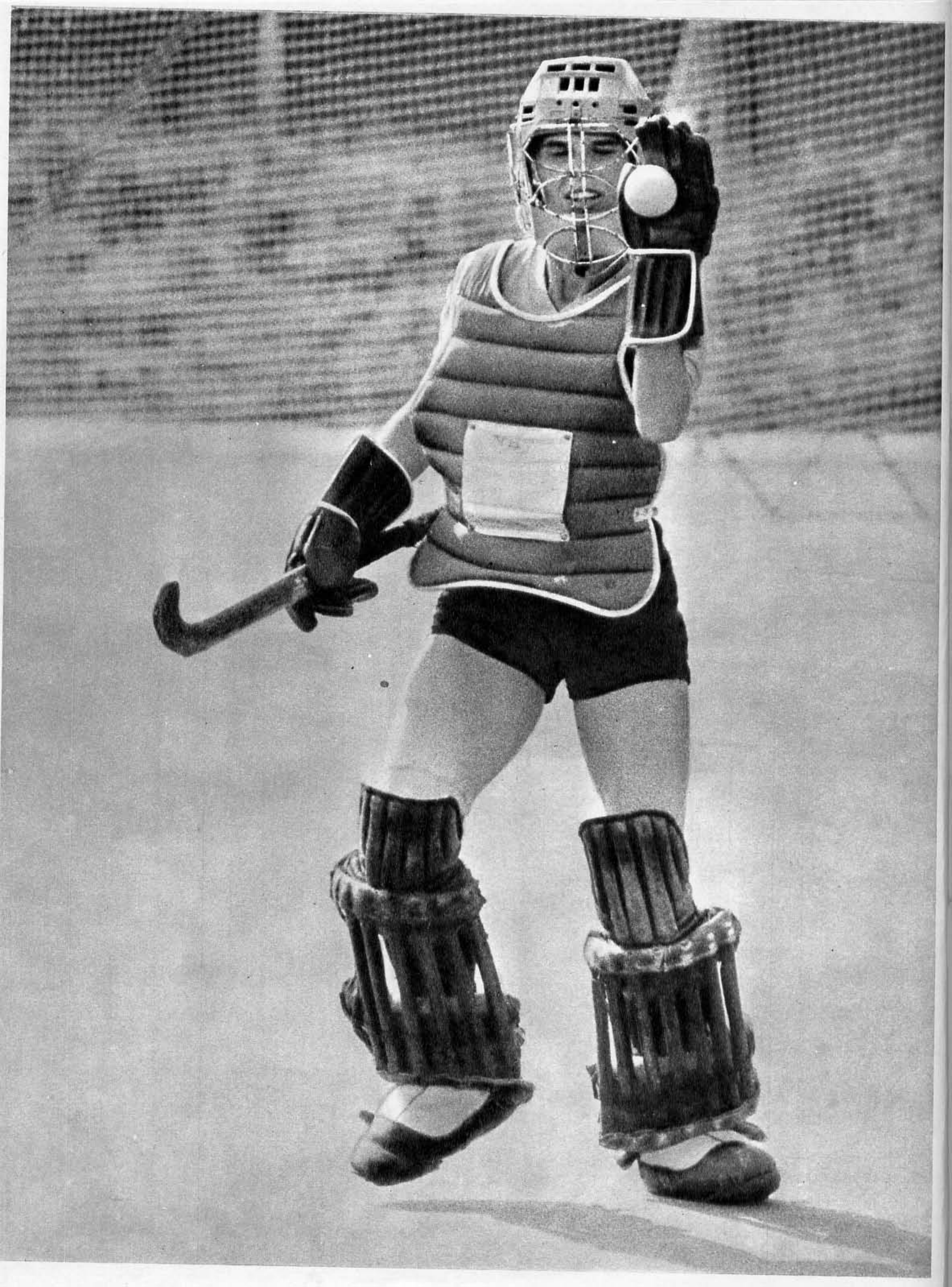
ФОТО
**ВАЛЕРИЯ НАСЕДКИНА**

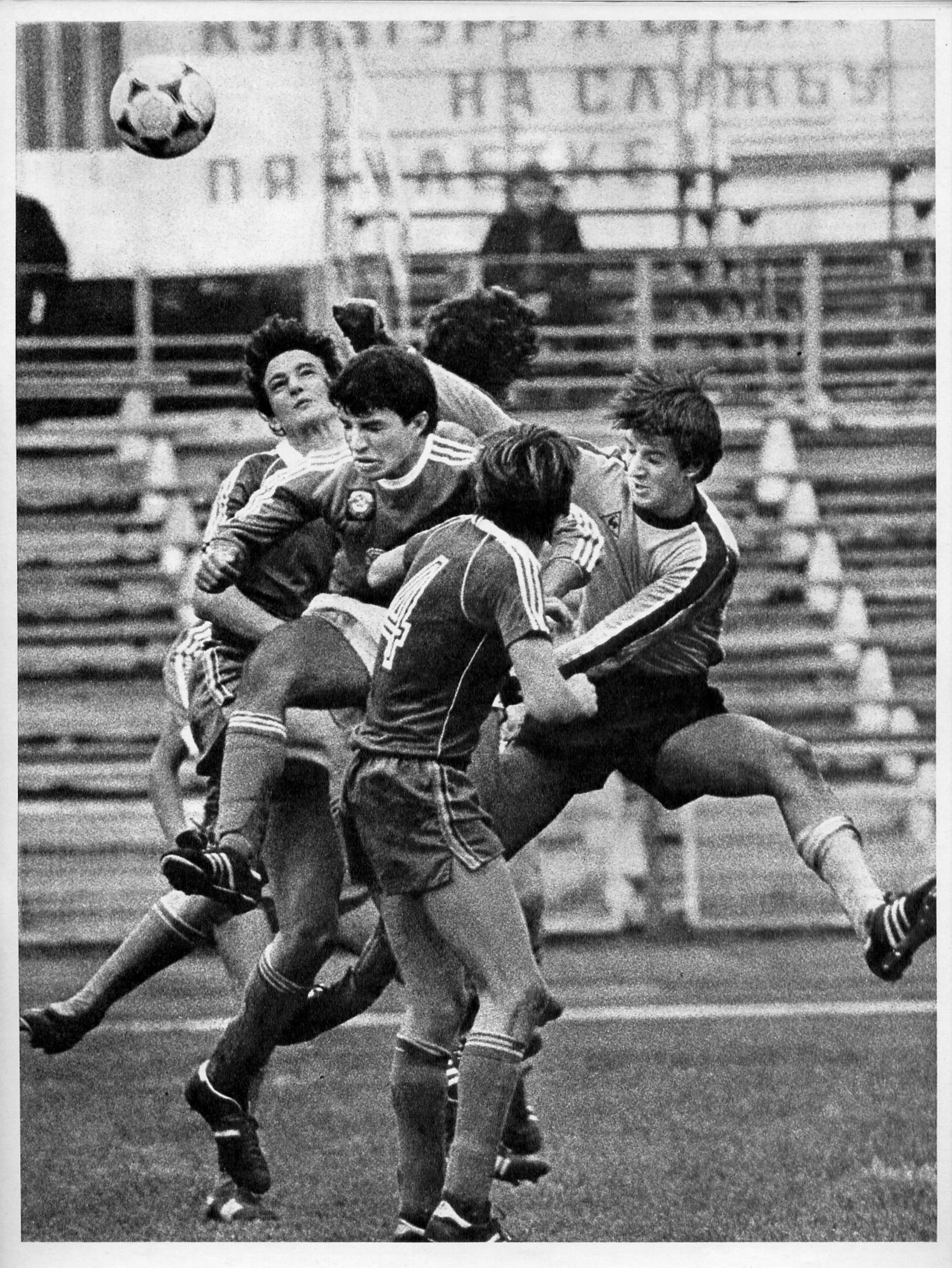
НЕУДАЧА

ВРАТАРЬ

СХВАТКА






НА СЛУЖБУ

# Лев Шерстенников Она снимала войну...

Галина Захаровна Санько, какой я ее знал, — грузноватой, уже в возрасте женщиной, мало чем напоминала репортера, которого воображение рисует человеком энергичным, чуть жестковатым, стремительным. Мягкая, по-домашнему неторопливая, она, казалось, не очень вписывалась в редакционный ритм. Задерганный суматохой, слушаешь вполуха затеянный ею разговор, а мысленно сам уже далеко...

Любителям фотографии, знавшим Санько, помнится ее знаменитая работа «Будущие капитаны» — мальчишки, мечтательно смотрящие сквозь падающий снег на стоящие у причала суда. Эта фотография обошла, пожалуй, весь свет — побывала на множестве выставок, неоднократно воспроизводилась в печати и, возможно, комунибудь заслонила все остальное, сделанное автором, всю неординарную репортерскую судьбу.

...Известие об освобождении Петрозаводска застало Санько в кабинете редактора «Фронтовой иллюстрации».

— Самолет уже ждет. На месте не задерживайтесь. Выполните съемку — обратно.

И вот уже под крыльями связного — У-2 — синеют леса Вологодщины, их сменяют стекляшки озер, разбросанные вместе с перелесками, горушками, покрытыми валунами, по таким же рябым от камня, налитым влагой полям...

Вдруг мотор пару раз чихнул и остановился. Стало тихо. Помчалась навстречу земля. Треск... и тишина. Жива? Похоже, жива. Фотоаппарат цел? Во всяком случае на месте. А вот с самолетом дело хуже: светлое брюхо его задрано кверху, торчат обломки шасси, свешиваются перебитые концы крыльев...

...До ближайшей части оказалось не так уж и далеко. Начальник штаба проверил документы, оглядел неуклюжую фигуру в комби-

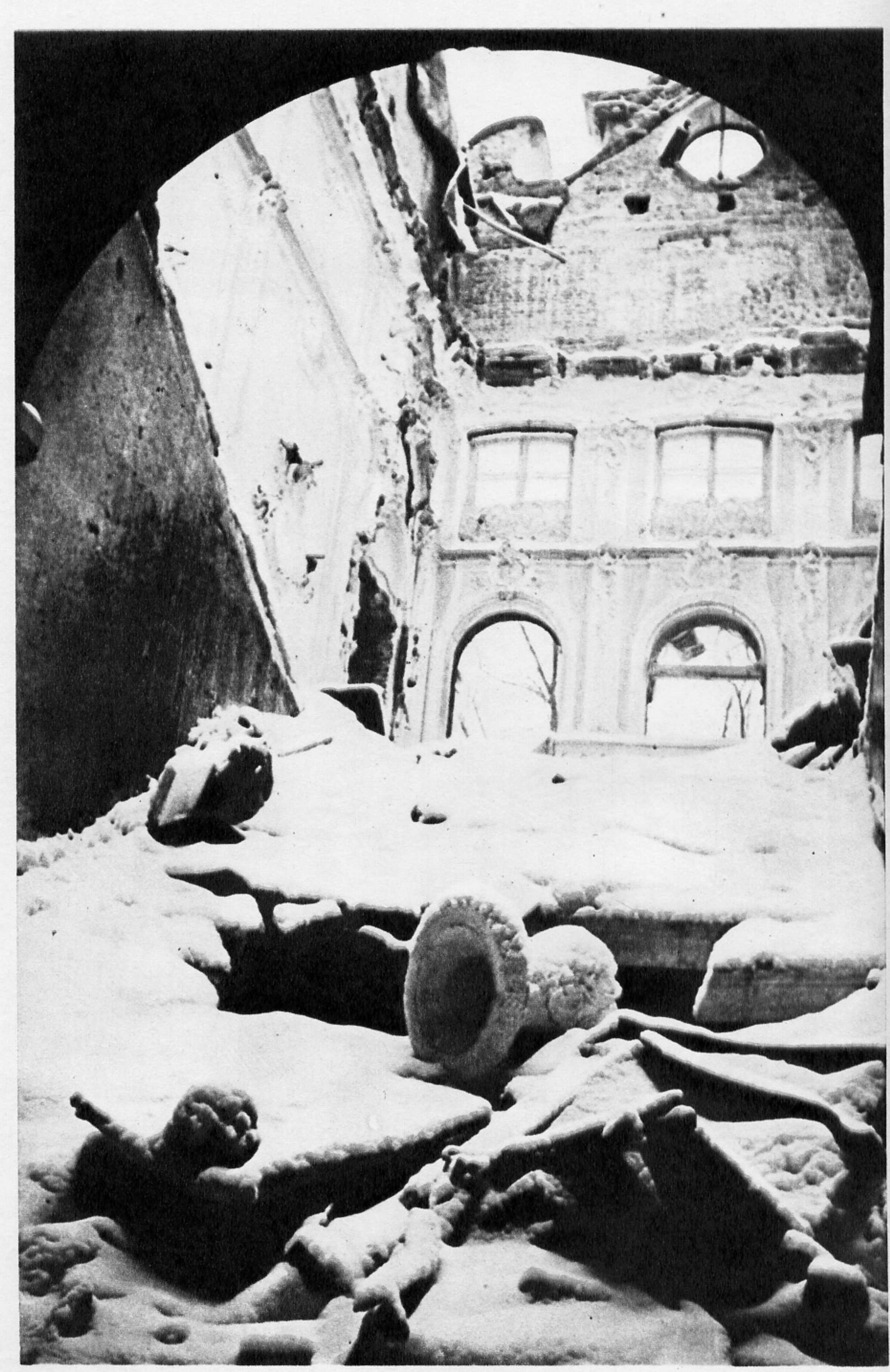


ФОТО ГАЛИНЫ САНЬКО

ПУШКИНО.
ЕКАТЕРИНИНСКИЙ ДВОРЕЦ
ПОСЛЕ УХОДА ФАШИСТОВ. 1944 г.

незоне и громадных сапогах, но самолет все-таки дал. Теперь он уже благополучно доставит корреспондента до Петрозаводска, И немало будет снято кадров в освобожденном городе. Один из них, о котором речь пойдет ниже, — «Дети в концлагере» — спустя годы будет отмечен золотой медалью на международной выставке. Но это потом, а пока идет война...

«Вот маленький эпизод из боевых действий на латвийской земле. Во время форсирования реки Айвиексте т. Санько фотографировала одну из героинь Латышской дивизии санитарку Лиесму Мелюнас, которая первой переплыла реку, увлекая за собой бойцов. Противник открыл огонь по линии нашей обороны. Тов. Санько была ранена в голову и уже из госпиталя отправила фотопленку в редакцию, и этот снимок украсил обложку журнала «Фронтовая иллюстрация», а о подвиге латышской санитарки узнала вся страна. Читатели только не знали, какой ценой достался этот снимок. Вскоре Санько увидели на нашем фронте, голова ее еще была забинтована», — свидетельствовали начальник штаба и начальник политуправления Брянского и 2-го Прибалтийского фронтов.

...В ту деревню она попала с первыми группами наших солдат. Горе смотрело с пепелищ, горе поселилось в уцелевших избах. Те, кто не успел уйти, были расстреляны фашистами в последний момент. «Ушли фашисты» называет Санько эту фотографию.

...«Мама! Мы каждый день с папой ходим в 10 часов сюда и ждем тебя. Слава». — Надпись на чудом уцелевшей печке. «Страница войны». Одна из бесчисленных ее страниц...

Женщина рыдает у развалин хаты. Она не видит ничего вокруг, ослепшая от горя. Кот, прижавшийся к ее босым ногам, стреканул, заметив чужую... Нельзя было этого не снимать, теперь это особенно ясно. Ох, как тяжелы тогда были руки. И все-таки — сняла.

Женское сердце особенно чувствительно к горю, людским страданиям. И, наверное, потому военные снимки репортера Галины Санько так трогают душу, заставляют увидеть особо остро то личное горе, которое каждому несет война. Но было бы неверным говорить, что фронтовые работы Галины Захаровны посвящены только этой теме, несут только эту информацию. Нет, как и любой репортер, она обязана была давать оперативные снимки с самых горячих направлений, из мест, где завершались или назревали крупные события.

Жизнь фронтового корреспондента наглядно показана в книге Леонида Первомайского «Дикий мед» (и в поставленном по этой повести фильме). Немногие, вероятно, знают, что прототипом фронтового фотокорреспондента Варвары Княжич послужила судьба и жизнь Галины Санько.

Много дорог военных осталось за спиной, множество встреч, оставшихся памятными на всю жизнь.

— Сражение на Курской дуге завершилось победой,— вспоминала Санько. — Освободили Орел и Белгород. Испытанным корреспондентским способом — «голосованием» — я добиралась до штаба Воронежского фронта — из кузова одного грузовика в другой... Наконец осталась одна в поле — ни людей, ни машин, ни жилья. Вскоре на шоссе показался «виллис», который добросил меня до Белгорода. Но как теперь добраться до Москвы? На полуторке мчусь в сторону столицы. Навстречу движутся войска. Притормозили у развилки. Куда ехать — сами не знаем. На мое счастье навстречу идут пять «виллисов». Около нас они остановились. Я выскочила из грузовика и бросилась к легковым машинам. В них генералы. У одного вижу три звезды — больше, чем у других. Предъявляю документы, волнуюсь. Говорю, что мной сняты фотокадры об освобождении Белгорода и нужно срочно доставить их в Москву. Помогите!

— Так что же вы хотите? — спросил генерал.

— Мне нужен самолет до Москвы.

— А почему вы ко мне обращаетесь?

— Простите, я не знаю, кто вы, но ваши «звездочки» говорят мне о многом...

И чтобы моя просьба звучала убедительнее, я сказала:

— Вы знаете, бои идут уже в Харькове. А мне нужно слетать в редакцию и успеть обратно...

Генералы заулыбались:

— Неужели в Харькове? А мы-то и не знали... Давайте бумагу!

Быстро подаю блокнот, и генерал пишет: «Тов. Захаров! Прошу выделить тов. Санько самолет для полета в Москву».

— И обратно, — попросила я.

«...и обратно. Конев».

Прочитав фамилию, я так и ахнула. Столько я слышала о нем, знала, что он ко-



У РАЗОРЕННОГО ОЧАГА. ПОДМОСКОВЬЕ. 1941 г.

НА РУССКОЙ ЗЕМЛЕ. 1941 г.











мандует фронтом, а вот в лицо увидела впервые...

...Под крыльями У-2 лежал черный, разрушенный город. В самом центре Петрозаводска, на площади Ленина, летчик облюбовал площадку.

— Зная, что город освобожден морским десантом, пошла к озеру. По дороге девушки-комсомолки рассказали мне о лагере, в котором были заключены маленькие дети. Я направилась туда и вскоре увидела за колючей проволокой бараки. Испуганные лица. Они с недоверием смотрели на меня недетскими глазами. Я пыталась с ними заговорить, но они упорно не отвечали. Сделав несколько фотографий, я прошла в ворота. И вдруг какая-то девочка сказала мне «тетя!» Ребята плакали, повторяли сквозь слезы — «мама...» Дети были не только из Карелии, но и из Ленинградской области. Сразу отправить их не могли, так как город был освобожден только со стороны озера, а кругом еще были фашисты...

Прошло около двадцати лет. Санько сумела разыскать некоторых из тех детей и продолжить рассказ об их судьбе. Так получилось, что последняя командировка Галины Захаровны оказалась именно в Петрозаводск. Это была приятная поездка — там она узнала, что ее избрали почетным гражданином города, и очень этим гордилась.

Вот уже несколько лет, как нет с нами Галины Захаровны. Но снимки ее по-прежнему не только будят воспоминания о прошедших днях, но и вызывают в памяти образ доброй, совсем не репортерского вида женщины, и тем не менее одного из замечательных и своеобразных летописцев войны.

ФОТО **ГАЛИНЫ САНЬКО**

ЛЕНИНГРАДСКИЕ ПАРТИЗАНЫ. 1944 г.

САНИТАРКА ЛИЕСМА МЕЛЮНАС. ЛАТВИЯ. 1944 г.

НА УЛИЦАХ ГАТЧИНЫ. 1944 г.

НАШИ ПРИШЛИ! БЕЛГОРОД. 1943 г.

# Свой взгляд



Л. БОРОДУЛИНА СУЗДАЛЬ

В наш век стирание граней между мужскими и женскими профессиями проявляется все заметнее. Не берусь судить, всегда ли эта тенденция идет на пользу дела. Скажу лишь, что в развитие фотографического творчества (по крайней мере у нас, в челябинском фотоклубе) женщины с фотокамерой вносят серьезный вклад.

Поняли мы это с первых лет создания творческого коллектива и постоянно, вот уже четверть века, стремимся к тому, чтобы наши ряды пополнялись фотографами-женщинами.

На многие события и ситуации у женщины есть свой взгляд, свои нюансы в их отображении. Хорошо помню, как мы были удивлены, когда студентка Ирина Воробьева вынесла на общий суд свою серию о боксерах. Это была чуть ли не первая ее «проба объектива», но отмеченная новой трактовкой силового мужского состязания. Своя, не стандартная точка, свои ракурсы и кадрировка.

Снимок Нины Дряхловой «Бадминтон» занял достойное место среди избранных работ фотоклуба, участвовал во многих крупных выставках и до сих пор в развитии этой темы никем из нас не превзойден.

К сожалению, число женских имен в клубе нам не удается существенно увеличить.

И здесь, пожалуй, не наша вина: фотография — дело хлопотное, требующее массы времени, а у женщин этого времени в двадцатом веке все же куда меньше, чем у мужчин.

Тем внимательнее мы стараемся относиться к любым их попыткам заняться фотографией. Сейчас в нашем боевом составе успешно работают и творчески растут Людмила Бородулина и Любовь Чуносова. Обе — выпускницы Челябинского педагогического института, обе связали свою жизнь с фотографией.

Л. Бородулина несколько лет работала в школе. Сейчас преподает фотодело на факультете общественных профессий родного института. Ей есть что передать своим воспитанникам. Это не только глубокое знание теории, но и твердая убежденность в силе и преимуществах реалистической фотографии. Бородулиной чужды всякого рода формалистические изыски, которые еще нет-нет да и возводятся в ранг творчества, считаются признаками таланта...

Для нее главное — характер, глубина, настроение. Людмила любит путешествовать с фотоаппаратом по своему краю и по всей стране. Такие поездки уже принесли ей немало творческих удач.

Любовь Чуносова снимает в несколько ином ключе. Она фотокорреспондент многотиражной газеты. Как мне кажется, и «семейное влияние» (ее муж Александр — тоже фоторепортер) делает ее работы более строгими, жесткими.

Как и всякий репортер, Люба стремится побывать везде, запечатлеть различные события, людей. Но при большой профессиональной нагрузке она сохранила тягу к пейзажу, жанровой фотографии, к исследованию человеческих характеров. Природа, человек, событие — вот тот круг тем, за которые Люба берется с особым желанием и многие из них решает на хорошем уровне.

Нам (я имею в виду мужской состав челябинского фотоклуба) интересно и полезно работать вместе с такими способными и преданными фотографии «мастерицами». И мы очень стремимся к популяризации искусства фотографии среди женщин.

Е. ТКАЧЕНКО,
председатель правления
Челябинского городского фотоклуба

ФОТО Л. ЧУНОСОВОЙ

ВЕСНА

ЧЕРЕМУХА ЦВЕТЕТ

РУССКИЙ ЛЕС

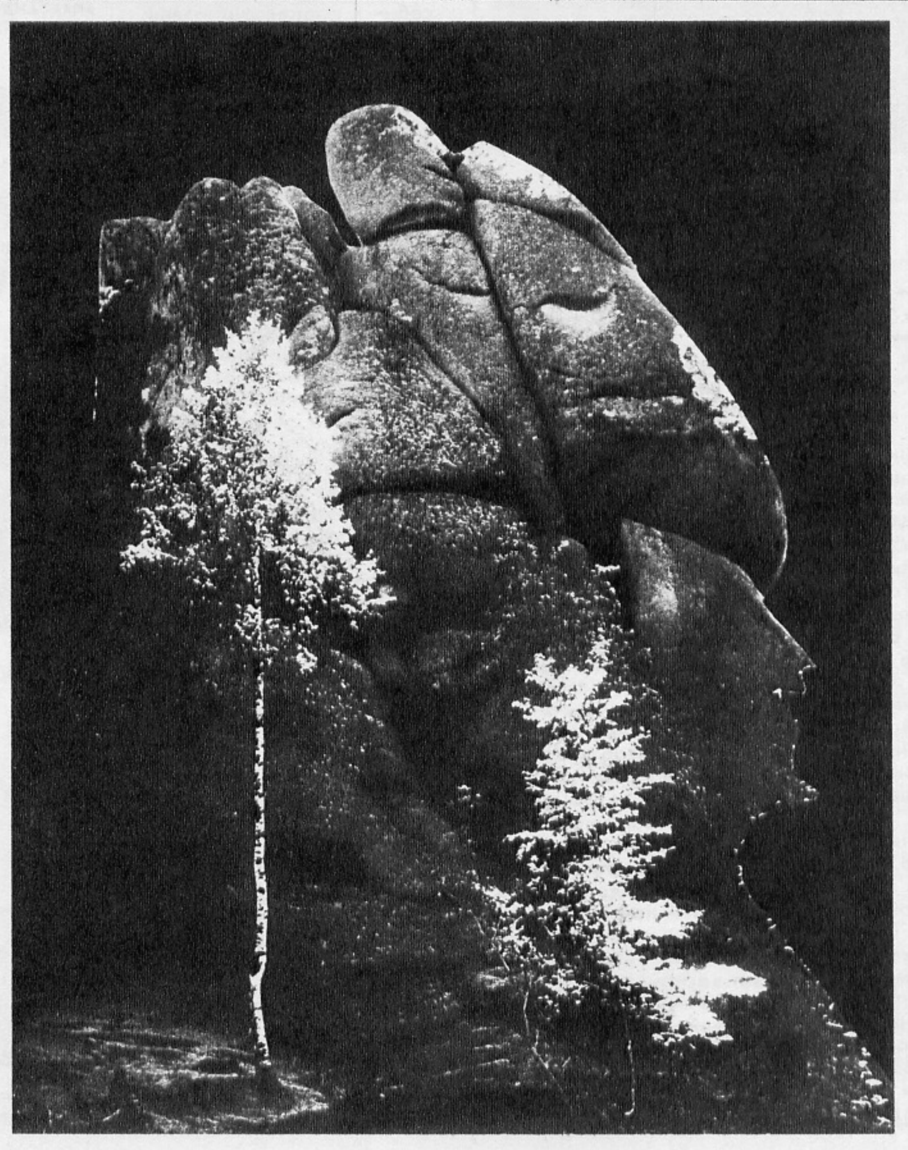
У ОЗЕРА

**Л. БОРОДУЛИНА** КРАСНОЯРСКИЕ СТОЛБЫ









# ФОТОЮНИОР



НАШ ВЕРНИСАЖ



**ИРИНА КАЛМЫКОВА, 14 ЛЕТ (ГОРЬКИЙ)**
**ТОВАРИЩ КАПИТАН**

Ирина Калмыкова фотографирует с 8 лет, публикуется в местной печати. (Условия съемки: «Зенит-Е», объектив «Индустар-61», пленка 65 ед. ГОСТа, диафрагма 11, выдержка 1/125 с.)

КОММЕНТИРУЕТ МАСТЕР

## «Про маму, про сестру...»

Среди множества снимков, присланных в редакцию юными фотолюбителями, есть такие, где сняты мама, брат, сестра или другие члены семьи. Близкие люди часто становятся самыми первыми моделями фотографа. Они безропотно переносят все трудности съемки, дают полезные советы и, конечно же, являются первыми зрителями. Порой не очень строгими в оценке ваших фотографических «шедевров».

Каждый фотограф непременно снимает свою маму. Но далеко не у всех получается кадр, который интересно смотреть потом зрителям на выставке или в журнале. А вот знаменитому советскому фотографу Александру Родченко удалось сделать такой «Портрет матери», без которого впоследствии не выходила почти ни одна книга этого замечательного мастера. Но даже если снимки мам, братьев, сестер не попадут в монографию о вашем фототворчестве, они пригодятся для домашней фотолетописи и будут всегда радовать друзей и близких.

А уж в качестве подарка к 8 Марта фотография мамы, учительницы, одноклассницы — просто незаменима.

Итак, посмотрим с вами подборку таких снимков. Артур Ященко — «Мама». Судя по тени на стене и давно остывшему чайнику, видно, что автор долго и тщательно работал над композицией кадра и освещением. За это его хочется похвалить. Правда, с моей точки зрения, композиционно кадр немного пустоват — почти половину его занимает светлая стена. Но зато ничто не мешает восприятию — портрет хорошо «читается» на светлом фоне.

Очень хороший снимок сделала Саша Ладанова. Она назвала его «Моя учительница». Живой, репортажный момент на уроке физики, схваченный, прямо, с завидным репортерским умением. Один совет — при печати можно было чуть «пригасить» яркость двух центральных белых линий доски, которые симметрично разделяют снимок и отвлекают внимание от главного в кадре. Тут следовало бы применить способ маскирования. Для этого нужно приготовить два листа черной бумаги, закрыть объектив увеличителя красным светофильтром и при этом свете сделать «примерку» масок, сдвинув их так, чтобы на только что проэкспонированном отпечатке были видны только две центральные белые линии. Затем убрать светофильтр и, держа маски над отпечатком, произвести дополнительное экспонирование. Есть и более простой способ — в процессе проявки вынуть отпечаток из ванночки и потереть место, яркость которого нужно пригасить, ваткой, смоченной в теплой воде.

Фото Сергея Пичикова «Увлечение» сделано, как мне кажется, после уроков или на перемене. Очень приятно тональное решение, удачна и композиция снимка. Девочка так увлечена (хорошее название подсказал автору сам сюжет), что ей нет никакого дела до фотокамеры.

Удача этого снимка во многом зависит от выбора точки съемки — использован контровой свет из школьного окна.

Очень трудный сюжет пытался снять юный фотолюбитель Гриша Беденко. Обручи, руки и ноги так быстро мелькают в объективе «Зенита», что глаз не в состоянии зафиксировать момента, который хочется получить на негативе.

Я считаю, что в таких случаях полезно делать несколько дублей (пять-десять кадров), чтобы потом выбрать один — самый удачный. Конечно, легче всего давать советы, глядя на уже готовые снимки. И все же, если бы фотографу удалось показать полное эмоций или спортивной сосредоточенности лицо девочки, то, согласитесь, снимок бы от этого только выиграл.

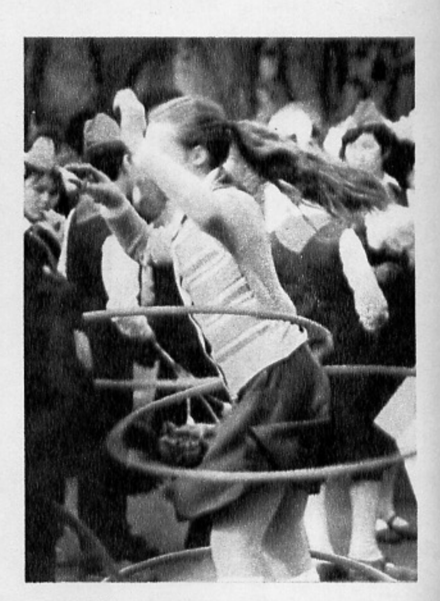
В. АХЛОМОВ,
фотокорреспондент «Недели»



**АРТУР ЯЩЕНКО** (ТИРАСПОЛЬ)
**МАМА**




**АЛЕКСАНДРА ЛАДАНОВА** (ЛЕНИНГРАД)
МОЯ УЧИТЕЛЬНИЦА



**ГРИГОРИЙ БЕДЕНКО** (АЛМА-АТА)
ЭКВИЛИБРИСТКА



**СЕРГЕЙ ПИЧИКОВ** (НИЖНИЙ ТАГИЛ)
УВЛЕЧЕНИЕ

УЧИМСЯ СНИМАТЬ

## Немного о вашей лаборатории

Отснятую пленку нужно обработать — проявить, отфиксировать, промыть. Любителю, тем более начинающему, работающему в домашних условиях, необходимо твердо знать некоторые несложные правила.

Для проявления удобна ванная комната: ее легче всего затемнить, и в ней есть нужная для промывки проточная вода. Но, конечно, подойдет и любое другое помещение подобного типа — небольшой чулан, в сельской местности — сарайчик. Не занимайтесь фотографией на кухне — там, где готовят и едят, не место каким-либо химическим манипуляциям.

Помните, что чистота — одно из главных условий успеха в лабораторном процессе. Для приготовления растворов заведите несколько плотно закрывающихся, лучше стеклянных, бутылей объемом 0,5—1 л с пробковыми или притертыми стеклянными пробками. Сразу сделайте на бутылях этикетки («проявитель для пленки», «проявитель для бумаги», «фиксаж» и т д.) и никогда не используйте отведенную для одного раствора посуду для приготовления или хранения других: даже незначительное попадание проявителя в фиксаж или наоборот может стать причиной появления на изображении пятен, полос и других дефектов. Не надейтесь на свою память, ведь если перепутаны растворы, неизбежен брак при обработке пленки, а снятый сюжет часто уже невозможно повторить. Чтобы этикетки плотно держались на стекле, их можно написать шариковой ручкой на кусочках медицинского лейкопластыря и приклеить к сухому стеклу, слегка подогрев около горячего чайника или электролампы. Не храните химикалии (они тоже должны всегда иметь этикетки!) и растворы вместе с продуктами, лекарствами или предметами бытовой химии, отведите им отдельное место в сухом и темном помещении с комнатной температурой.

Как приготовить нужный раствор? Если вы будете делать его из готовых сухих смесей, которые продаются в фотомагазинах, воспользуйтесь приведенной на упаковке или вложенной внутрь инструкцией. Если же хотите составить раствор по какому-то рецепту самостоятельно, из отдельных химикалий, необходимы точные (до десятых долей грамма) весы, разновесы, одна-две мензурки для отмеривания объемов жидкости, бачок для обработки пленки и точный термометр. Пользуйтесь достаточно чистыми химикалиями. Те, что продаются в магазинах хозяйственных товаров, как правило, не годятся: они содержат много различных примесей, которые могут вызвать порчу изображения.

При приготовлении раствора берут сначала несколько меньшее, чем предусмотрено рецептом или инструкцией, количество теплой (40—50° С) кипяченой воды (например, 0,75 л вместо 1 л). В этом количестве растворяют последовательно, в указанном в инструкции или рецепте порядке все вещества, причем каждое новое только после полного растворения предыдущего. Всыпать реактивы нужно небольшими порциями, все время приводя раствор в движение круговым взбалтыванием или стеклянной палочкой. Это значительно ускоряет растворение и предотвращает образование комков и осадков.

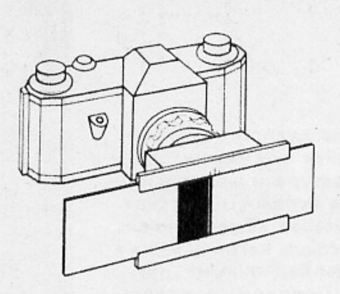
После растворения всех веществ общий объем раствора доводят холодной кипяченой водой до окончательного объема, к примеру до 1 л. Этот уровень полезно заранее отметить на посуде, где раствор приготавливается или будет храниться. Посуду желательно выбрать такой, чтобы она была наполнена «под пробку», затем плотно ее закрыть — чем меньше останется воздуха, тем дольше будет храниться приготовленный раствор.

Обычно срок хранения составляет для новых растворов 3—4 недели, для частично использованных — 1 неделю. Изменение вида раствора — побурение проявителя, выпадение осадка обычно свидетельствует о его порче. Такой раствор лучше вылить — обидно испортить снимок при обработке из-за собственной невнимательности или копеечной экономии.

А. ШЕКЛЕИН,
кандидат технических наук

ПОЛЕЗНО ЗНАТЬ

## Монтаж при съемке



### ДВОЙНИКИ

Неожиданный эффект — повторение одного и того же лица на одном негативе — можно получить с помощью двойной экспозиции при съемке. На фото 1 показано, как фотограф снимает собственный портрет. Каждый может придумать свой сюжет, например поиграть с самим собой в шахматы, сделать себе прическу и многое другое. Для работы нужно подготовить черный фон — задник, поставить камеру на штатив и привести фотовспышку в «боевую готовность». При съемке фотокамерами типа «Зенит»,



ФОТО 1

«Зоркий», «ФЭД» выдержку нужно поставить на индекс «В» (выдержка от руки) и использовать тросик с фиксирующим устройством. Определив границы каждого изображения, можно приступать к съемке. Делаем первый кадр: снимаем крышку с объектива и даем первый импульс фотовспышки от руки без синхроконтакта. Закрыв объектив крышкой, затвор оставляем открытым. После того как модель переместилась в другую часть кадра, нужно вновь снять крышку с объектива и сделать повторное экспонирование (как в первом случае). Только после этого можно закрыть затвор фотокамеры.

### ТРОЙНОЙ СНИМОК

Есть и другой способ получения фотографий двойников — близнецов, причем без использования специального задника — черного или нейтрального фона.

В этом случае можно добиться желаемого результата, если использовать в работе фотокамеры с центральным затвором типа «Смена», «Москва», «Искра».

С помощью простого приспособления можно получить интересные результаты при съемке в естественной обстановке — в комнате, в классе. Это приспособление — поворотное устройство со створками — позволяет закрывать часть объектива так, чтобы при однократной съемке экспонировалась только часть поверхности негатива. Соответственно изменив положение створок, делают следующий снимок. Таким образом на одной фотографии удается объединить два или несколько снимков с одним и тем же фоном (фото 2),

ФОТО 2



причем границы всех трех кадров должны быть отмечены (см. рисунок). Во избежание неточностей при разграничении частичных изображений, которые могут дать на отпечатке полосы с недодержкой или передержкой, рекомендуется пользоваться фотопленкой небольшой чувствительности и в соответствии с этим осуществлять ее проявление.

Фото и рисунок из книги **Альфреда Ульмана (ГДР) «Фототрюки»**

ПОЛЕЗНО ЗНАТЬ

## Как продлить пленке жизнь!

Как правильно хранить пленку, чтобы потеря светочувствительности была минимальной, а срок годности — долгим?

Советуем:

1. Сразу же после покупки намотать рулонную пленку на катушку.
2. Хранить пленку в холодильнике, внизу, в запаянных полиэтиленовых пакетах. В каждом — не более пяти кассет с пленкой. (При размораживании холодильника не забудьте вынуть из него пленку и через сутки снова положить на прежнее место.)
3. Перед съемкой необходимо в течение часа выдержать пленку при комнатной температуре.

# «Золотой глаз» Майи Окушко



МАЙЯ ОКУШКО

Лет двадцать назад мы с радостным удивлением встретили весть, что фотокорреспондент «Комсомольской правды» Майя Окушко завоевала высшую награду на представительной международной выставке журналистской фотографии «Уорлдпрессфото» в Гааге. Называлась эта награда «Золотой глаз». Удивление же наше имело своей причиной не сомнение в творческих возможностях новоявленного лауреата, а то, что высшие отличия этого профессионального состязания были для нас в ту пору не столь уж обыденными. К тому же снимок-призер не заключал в себе, казалось бы, ничего особенного — не было в нем ни сенсационного содержания, ни экстравагантности, не отличался он и особым формальным решением. Ну, прямо-таки наиобыкновенный снимок: сама святая простота...

Признаться, с этим мнением я оставался до того самого момента, пока не сел за эту статью и не разложил перед собой те несколько фотографий, что здесь представлены. Среди них оказался и тот самый (и название-то предельно простое) — «Невеста». И вот сейчас, вглядевшись, я понял, в чем дело, и пожалел, что столько лет не задумывался над творческой сущностью Майи — знал, что она хороший фотограф, видел на страницах «Комсомолки» и других изданий многие ее работы, но, как говорится, «не вникал». Жаль, что мы все-таки недостаточно внимательны друг к другу и за текучкой дней и дел собственных мало и неглубоко интересуемся творчеством коллег.

А секрет «Невесты» и ее успеха не так прост, как кажется сначала, и объяснение тому — наиболее точное и наглядное — мы можем найти «у смежников» — в литературе и живописи. Давайте вспомним рассказ В. Вересаева «Состязание». Там высшую награду — имя «Трижды-Венчанный» присудили молодому художнику, изобразившему высшую женскую Красоту. А нашел он ее в своей возлюбленной — Зорьке, «обыкновеннейшей девушке, каких везде можно встретить десятки». Просто он уловил тот момент, «когда неожиданно выходит на свет и широко распускается глубоко скрытая, вечная, покоряющая красота, заложенная природой во всякую без исключения женщину». Совсем простой секрет, вернее, тут и секрета никакого нет — просто надо уловить момент, тот самый.

Мне могут возразить, что говорю я только об одном снимке Майи Окушко, да и то давнем. Но он для меня — своеобразный ключ ко всему ее творчеству.

И, думается, стремление к постижению человеческой сути — не вообще, а в каждом отдельном человеке — и было причиной того, что избрала Майя Окушко своим главным направлением в творчестве жанровый портрет, дающий ей возможность проникновения в характеры, в тайные-тайных эмоций, сосредоточенности, творчества.

Это не значит, что в других жанрах она «зажата» или неискренна — отнюдь! Ей, первой женщине-фотокорреспонденту «Комсомолки», удалось вывести жанровую фотографию на первую полосу, она успешно справлялась со всеми заданиями, которые поручались ей в течение двух десятков лет этой молодежной газетой, как и с теми, что получала в последующее десятилетие как репортер «Книжного обозрения». Можно было бы много говорить о ее работах, о ее принципах, но мне хотелось тоже уловить в ней ту самую человеческую суть, и поэтому я старался избежать многословия, дабы суть эту не раздробить, не утопить в мелочах, пусть даже и важных.

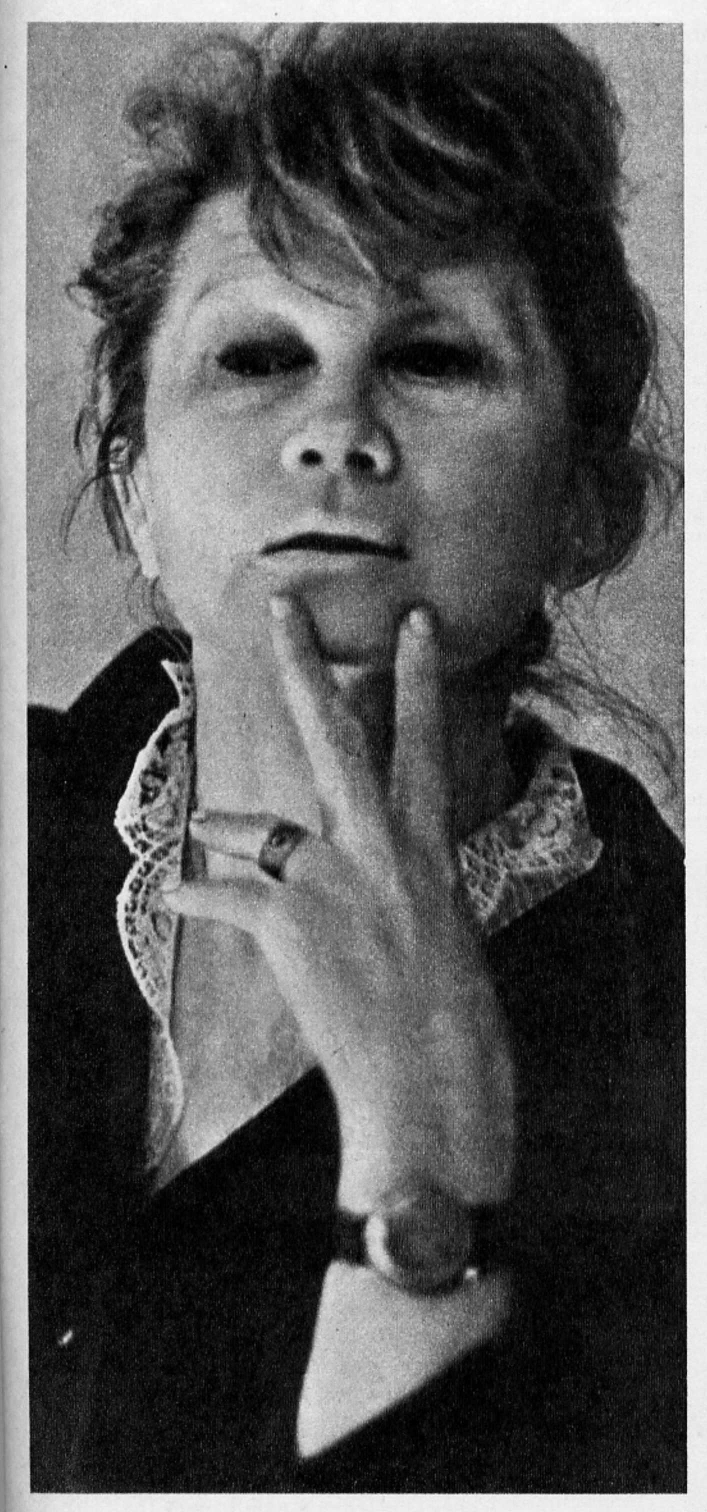
Когда о мастеровитом человеке хотят сказать, что он хороший специалист, говорят — у него золотые руки. Применительно к нашему делу точнее будет — золотой глаз...

Ю. КРИВОНОСОВ





ФОТО **МАЙИ ОКУШКО**









НЕВЕСТА

ВИОЛОНЧЕЛИСТКА НАТАЛИЯ ГУТМАН

АКТРИСА ЛИДИЯ СУХАРЕВСКАЯ

ХУДОЖНИК МАЙ МИТУРИЧ

ПОРТРЕТ

КОРНЕЙ ЧУКОВСКИЙ

## Эстетика фотографии

Окончание. Начало см. на стр. 18

«а ля Рембрандт», печатают снимки под гравюру, под рисунок и т. д. Работая в таком направлении, в лучшем случае можно только достигнуть хорошей имитации, но никак не художественной фотографии... Подделывая таким образом свои снимки, фотограф самое фотографическое искусство унижает до степени ремесла, до простого механического процесса. Пусть будет рисунок — рисунком, живопись — живописью, гравюра — гравюрой, а фотография — фотографией» *.

В XIX веке творческие усилия мастеров фотографии были в основном нацелены на доказательство ее эстетических потенций. Те направления, где фотография не стремилась быть подобной картине, рисунку, гравюре,— оказались в тени. А здесь как раз исподволь и формировались неповторимые возможности фотовыразительности. Началось это движение в жанре фотопортрета, где наряду с подражанием живописной традиции постепенно сформировался интерес к подлинному в человеке, к тому характерному и содержательному, что можно «прочесть» на его лице. Любопытно заметить, что близкий друг импрессионистов Надар не соблазнился возможностью делать «художественные» портреты. Он пошел по пути доверия к натуре и был вознагражден за свою скромность: знаменитый фотограф оставил блестящую галерею образов выдающихся деятелей культуры. Например, Ференца Листа, Александра Дюма, Жорж Санд. Заметим, кстати, что историки живописи не без основания считают, что работы Надара — самая яркая страница в западно-европейском портретном искусстве второй половины XIX века.

Важным стимулом для развития специфических творческих возможностей фотографии стала эволюция ее техники. Увеличение светочувствительности материалов, облегчение съемочных камер послужило трамплином для возникновения и широкого развития фотожурналистики. Самая особенность этого рода деятельности потребовала от фотографов пристального внимания к реальным событиям жизни, к запечатлению их внешнего облика. Альтернатива: образы искусства или образы самой жизни — стала все чаще решаться фотографией в пользу действительности. И тут выяснилось, что единственно возможный для журналистики принцип рассказа о происходящих событиях на редкость близок природе фотографии. Мало того, он, в то же время, способен в отдельных фактах действительности вскрывать их глубинный, подчас образный, смысл.

Язык фотографического искусства во все большей степени стал формироваться как язык воссоздания жизненной подлинности.

В нашей стране тенденция поворота художественных поисков фотографов в сторону рассказа о фактах реальной жизни ярко проявилась еще в работах М. Дмитриева. Его фотографии типов Поволжья (крестьян, портовых грузчиков, купцов, духовенства, босяков, странников), альбом «Неурожайный 1891/92 год в Нижегородской губернии» полны ярких картин повседневности.

Фотолетописцы социалистической революции и первых лет Советской власти были озабочены одной задачей: не пропустить ни одного важного мгновения из происходящих событий, запечатлеть их, рассказать средствами фотографии о крутых переменах в жизни. Вместе с тем (это в особенности заметным стало позже, уже в наше время) они нередко в процессе воссоздания реальных обстоятельств происходящих событий подчеркивали заключенное в них образное звучание. Документ вырастал до значения Образа, не теряя при этом присущей ему подлинности.

Таковыми стали, например, широко известные ныне по многочисленным публикациям и выставочным экспозициям кадры: «В деревню пришел первый трактор» А. Шишкина, «Ликбез» С. Фридлянда, «Лампочка Ильича» А. Шайхета, «Днепрогэс» Г. Петрусова, «Знамя Победы над рейхстагом» В. Темина, «Рапорт Юрия Гагарина» В. Генде-Роте... Именно в этой сфере — сфере органического единства документа и образа — больше всего обнаруживается эстетическое своеобразие фотографии как исторически первого среди «технических» видов искусства. В этом состоят основы присущего ему художественного языка.

(Продолжение следует)

* «Вестник фотографии», 1909, № 11, с. 273—274.



## Из читательских конвертов...

Дорогая редакция! Хочу сказать о форматах выставочных работ. По-моему, каждая фотография должна иметь свой формат, и если его увеличить или уменьшить, то многое изменится. Кстати, и формат паспарту тоже входит в композицию работы и указывает зрителю, с какого расстояния смотрится снимок. А устроители выставок требуют, чтобы присылали фотографии только 30×40 или 50×60 см да еще ненаклеенные. По-моему, это абсурд. Ни в одном искусстве нет таких жестких требований. Выставки делаются для авторов и их произведений, а не для устроителей.

**С. Тинтаутас,**
Каунас

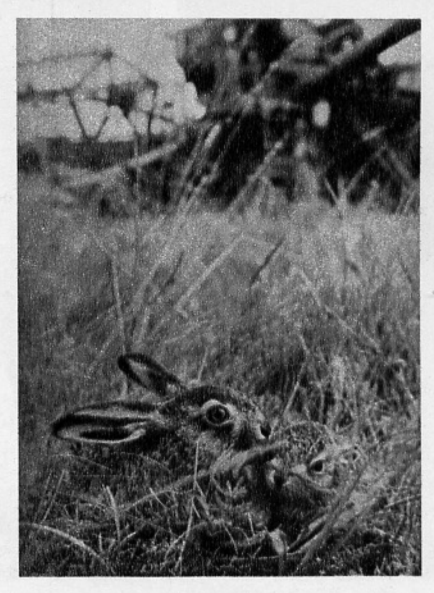
Р е д.: Большинство экспозиций делается в расчете на один или два формата. В настоящее время наиболее распространенный — 30×40 см (с небольшими отклонениями, если, например, изображение квадратное). Ограничения, записанные в условиях проведения выставок, объясняются зачастую размерами стекол, рам, имеющихся в распоряжении выставочной дирекции. Однако есть примеры экспозиций, где авторам предоставлялась возможность индивидуального оформления работ, свободного выбора формата. К примеру, на всесоюзной выставке «Фотообъектив и жизнь» многие авторы воспользовались этой возможностью. Таким образом, все зависит от характера выставки, ее творческих задач и возможностей устроителей.

Уважаемая редакция! Снимки, которые я вам посылаю, сделаны на финальном матче кубка области. Был забит гол, но судья не засчитал его. И тогда один из агрессивных болельщиков решил поговорить с судьей...

**В. Хацалок,**
Тернополь

Р е д.: Действительно, ситуация забавная, хотя всем участникам конфликта, а наверное, и зрителям, не до смеха.





**В. ХАЦАЛОК**
ФУТБОЛЬНЫЕ СТРАСТИ

**Б. КОРОБЕЙНИКОВ**
ЖАТВА

Дорогие товарищи! Давно хочется видеть на страницах «СФ» не только лирическую природу, но и отношение к ней, то есть заступничество за нее. И фотообвинения в том числе. Предлагаю вашему вниманию несколько работ этой тематики.

**Б. Коробейников,**
Киев

Р е д.: Из большого числа ваших снимков мы выбрали один — пример почти плакатного решения темы защиты среды.

# В объективе — улыбка...

Наш сегодняшний юмористический вернисаж не объединен какой-нибудь одной темой, поэтому мастерам придумывать подписи открывается весьма разнообразное поле творческой деятельности. Особенно большие возможности для полета читательской фантазии, на наш взгляд, дает карикатура Бориса Маслова.







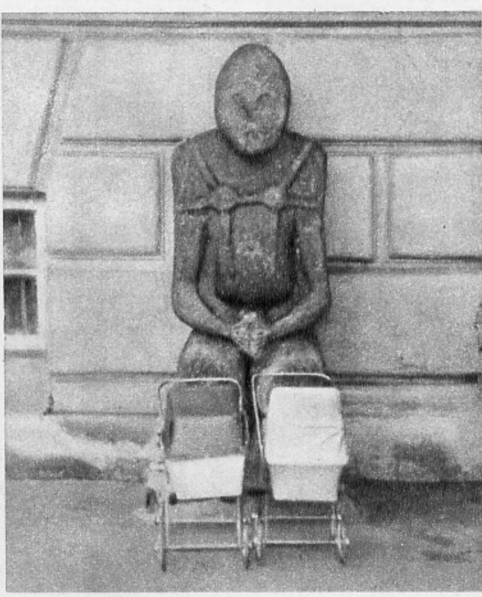
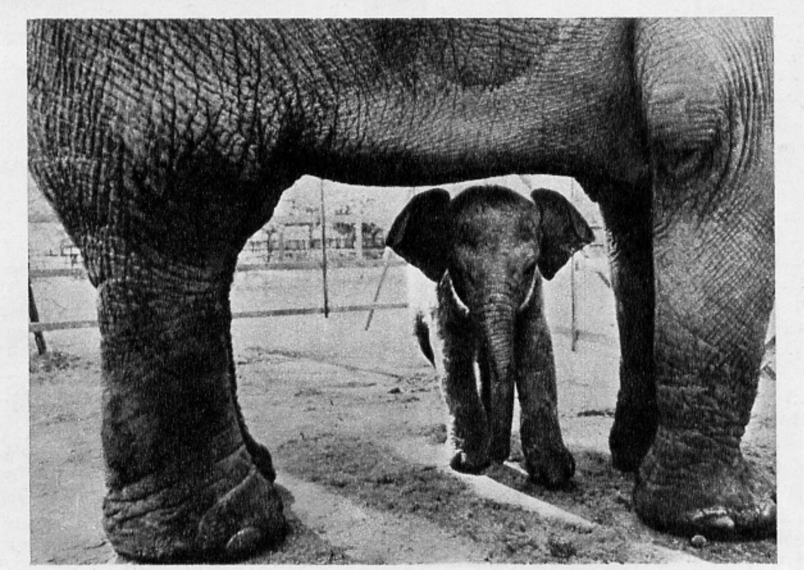


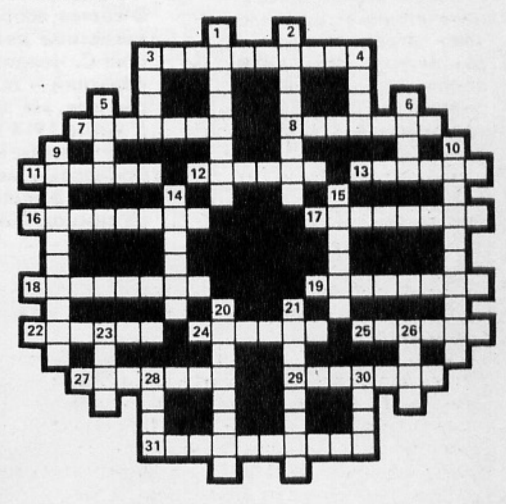
ФОТО
Ф. ДОСТАЛА,
Ю. ВЕНГЕРЕША,
В. ЗАБОЛОТСКИХ,
А. КРЕЙМЕРА,
С. МЕТЕЛИЦЫ



## КРОССВОРД

**ПО ГОРИЗОНТАЛИ:**
3. ПОЛЬСКИЙ ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ. 7. РЕЛЬЕФНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ СНИМКА. 8. СТОЛИЦА СОЮЗНОЙ РЕСПУБЛИКИ, В КОТОРОЙ НАХОДИТСЯ ФОТОСТУДИЯ «ФЕРУЛА». 11. РАЙЦЕНТР ВО ВЛАДИМИРСКОЙ ОБЛАСТИ, ГДЕ РАБОТАЕТ ФОТОКЛУБ «ПОИСК». 12. ЯПОНСКИЙ ОБЪЕКТИВ. 13. РАЙЦЕНТР В ТАЙМЫРСКОМ АВТОНОМНОМ ОКРУГЕ, В КОТОРОМ НАХОДИТСЯ ОДНОИМЕННЫЙ ФОТОКЛУБ. 16. ФОТОКИНОКЛУБ В ХАРЬКОВЕ. 17. ИЗВЕСТНЫЙ СОВЕТСКИЙ ФОТОЖУРНАЛИСТ. 18. ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ АПН, СНИМАЮЩИЙ КОСМИЧЕСКУЮ ТЕМУ. 19. ЧАСТЬ ФОТОСНИМКА. 22. ОТДЕЛКА ФОТОИЗОБРАЖЕНИЯ. 24. СОВЕТСКИЙ ОБЪЕКТИВ. 25. ФОТОКЛУБ В АРЦИЗЕ (УССР). 27. АВТОР КНИГИ «ФОТОГРАФИРОВАНИЕ СПОРТА». 29. СТОЛИЦА СОЮЗНОЙ РЕСПУБЛИКИ, ГДЕ РАБОТАЕТ ФОТОКЛУБ «САКАРТВЕЛО». 31. ГОРОД В ОРЕНБУРГСКОЙ ОБЛАСТИ, В КОТОРОМ НАХОДИТСЯ ФОТОКЛУБ «ГЕЛИОС»,

**ПО ВЕРТИКАЛИ:**
1. ВЕЩЕСТВО, ПОВЫШАЮЩЕЕ ТЕРМОСТОЙКОСТЬ ЭМУЛЬСИИ. 2. ФОТОЛЕТОПИСЕЦ МОСКВЫ. 3. ХИМИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ, КОМПОНЕНТ УСИЛИТЕЛЯ. 4. ГОРОД В КРЫМУ, ГДЕ НАХОДИТСЯ ОДНОИМЕННАЯ НАРОДНАЯ ФОТОСТУДИЯ. 5. ВИД ФОТОГРАФИИ. 6. ФОТОКЛУБ В СЕЛЕ ЧАРЫШСКОЕ (АЛТАЙСКИЙ КРАЙ). 9. СОВЕТСКИЙ ДВУХОБЪЕКТИВНЫЙ ФОТОАППАРАТ. 10. КОМБИНИРОВАННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ. 14. СПОСОБ ХРАНЕНИЯ ФОТОГРАФИЙ. 15. СОВЕТСКИЙ ФОТОАППАРАТ. 20. ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ СОЮЗ». 21. ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТ ТАСС. 23. ФОТОСТУДИЯ В УФЕ. 26. ДЕТАЛЬ ЗАТВОРА. 28. ОДИН ИЗ ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ СОВЕТСКОЙ ФОТОГРАФИИ. 30. ОБЛАСТНОЙ ЦЕНТР НА УКРАИНЕ, В КОТОРОМ РАБОТАЕТ ФОТОСТУДИЯ «ПРОМИНЬ».



**ОТВЕТЫ НА КРОССВОРД, НАПЕЧАТАННЫЙ В № 2**

**ПО ГОРИЗОНТАЛИ:**
3. ФОНАРЬ. 4. КНЯЗЕВ. 8. НЬЕПС. 9. СУДЕК. 10. КАЛАШНИКОВ. 13. РУБЦОВ. 17. КАЛГОН. 18. ПОГОДА. 19. «РАДУГА». 20. ЧАГОДА. 22. ГАГМАН. 24. ДИАПОЗИТИВ. 25. ПЕНЗА. 27. КИСТЬ. 28. ОПРАВА. 29. ШТАНГА.

**ПО ВЕРТИКАЛИ:**
1. «ПАРУС». 2. ЛЯПИС. 3. ФИЛЬМПАК. 5. ВЫДЕРЖКА. 6. ФУТЛЯР. 7. ПЕСКОВ. 10. КИРОВОГРАД. 11. ВИНОГРАДОВ. 12. БЛЕНДА. 14. «УЗВАРА». 15. ОБОЙМА. 16. ВОЛХОВ. 19. РОДЧЕНКО. 21. АПЕРТУРА. 22. ГРАДОВ. 23. НАТУРА. 26. «АЛМАЗ». 27. КОЧАР.

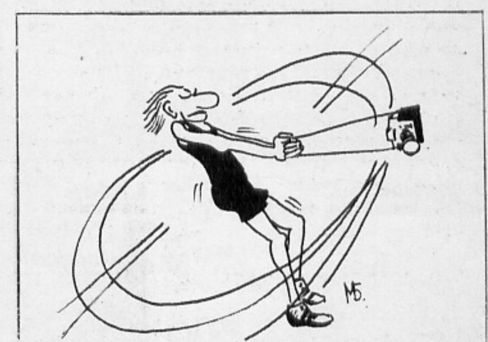



РИСУНОК Б. МАСЛОВА

# Татьяна Сабурова **Из фондов Государственного Исторического**

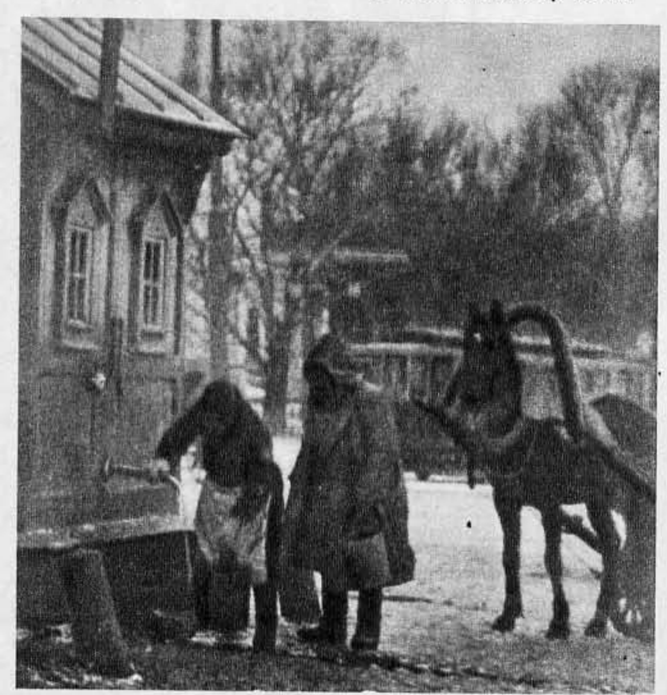
В 1909 году в Москве возникла краеведческая организация — общество «Старая Москва», целью которого было всестороннее изучение города и его окрестностей. Чуть позже, в 1913 году, у городских властей и любителей старины родилась идея создания Музея истории Москвы. Эту идею горячо поддержало Русское фотографическое общество. Журнал общества «Вестник фотографии» писал: «Быстро и радикально меняется облик Москвы!.. Один за другим исчезают памятники старины и искусства, вымирают характерные чисто московские типы, колоритные обычаи... Только одна фотография может дать полное, яркое и в то же время объективное представление о прошлом нашего города». Удивительно современно звучат теперь напечатанные тогда слова: «Без летописи — нет истории, и фотографы не выполнят общественного долга, если не дадут фотографической летописи Москвы» *.

Журнал поместил сообщение о предстоящем конкурсе «Ушедшая и уходящая Москва» и призвал принять в нем активное участие всех членов РФО. Для конкурса предлагалось представлять снимки, отображавшие архитектурные памятники, события городской жизни (торжества, уличные сцены, типы горожан), виды московских улиц. Высокий художественный уровень и совершенное техническое исполнение были желательны, но ценность фотографических снимков должна была заключаться прежде всего в их документальности. По правилам конкурса снимки становились собственностью РФО и могли быть переданы в дальнейшем в учрежденный музей.
На этот конкурс было представлено 250 снимков и 8 альбомов 29 авторов. В состав жюри входили известные деятели Общества С. Чернявский, В. Никольский и А. Иванов-Терентьев. На заседании 5 марта 1914 года были присуждены награды: бронзовые медали получили В. Вайцлер (Москва) за снимок «Смотр моло-

* «Вестник фотографии», 1913, № 10, с. 283.









**Н. КРОТКОВ**
ВЕСЕННИМ УТРОМ. 1910 г.

**Е. ГУСЕВ.**
КОРМЛЕНИЕ ГОЛУБЕЙ
НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ. 1912 г.

**Е. МЕЛОДИЕВ**
ТОРГОВКИ. 1911 г.

**Г. ГИЛЛЕР**
БАЗАР НА ТЕАТРАЛЬНОЙ
ПЛОЩАДИ. 1890-е гг.





дых солдат на Театральной площади 28 апреля 1899 года» и Б. Елисеев (Петербург), представивший под девизом «Немосквич» снимок «Новое и старое». Через месяц на очередном заседании правления РФО было принято решение о проведении следующего конкурса. На сей раз его название несколько изменилось — «Уходящая и новая Москва». Теперь фотографам предлагалось отобразить в своих работах современность — то самое «сегодня», которое «завтра» станет историей, прошлым. Успех конкурса возрастал. Только в течение апреля поступило 174 снимка от 31 автора. Однако завершить конкурс не удалось. Уже в сентябрьском номере «Вестника фотографии» за 1914 год было помещено объявление: «Назначенный на 15 ноября с. г. конкурс на тему «Уходящая и новая Москва» отложен на неопределенный срок»: началась первая мировая война.

После Октябрьской революции мысль о создании музея не угасла, и в 1918 году открылся музей «Старая Москва». Он просуществовал до 1926 года, а затем его фонды влились в Государственный Исторический музей, где и хранятся ныне.

В собрании фотографий, поступивших из музея «Старая Москва», трудно выделить те, которые представлялись на конкурсы. Однако можно сделать некоторые предположения и назвать имена членов РФО, откликнувшихся на идею создания фотографической летописи Москвы. Некоторые фотографии мы предлагаем вашему вниманию.

Фотографы Н. Нордман-Северова и А. Завадский создали галерею московских городских типов: сапожников, трубочистов, дворников, разносчиков, торговцев. Одну и ту же задачу — точное воспроизведение типажа — они выполняли по-разному.

У Н. Нордман образы носят театрализованный, условный характер. Нейтральный фон, атрибутам профессии придан символический характер. А. Завадский снимает людей на фоне конкретного городского ландшафта. Его персонажи не играют. Фиксировать события, типы — эту задачу фотограф считал одной из важнейших в своем творчестве. Историческая ценность снимков А. Завадского безусловна, но в художественном отношении они оставляют желать лучшего. Фотографии Н. Нордман и А. Завадского по содержанию и по манере напоминают снимки В. Каррика и других классиков русской светописи XIX века. Однако большинство фотографов в начале нашего столетия использовали уже новые средства выражения.

На страницах «Вестника фотографии» Е. Мелодиев писал: «...Снимать можно все... Природа и жизнь щедро рассыпали кругом нас интересные сюжеты, а с нашей стороны требуется лишь умение к ним подойти, увидеть, по-особому, по-своему взять...». Это «умение» обеспечивало успех при съемке сцен городской жизни.

На снимках таких фотографов, как Е. Мелодиев Н. Кротков, Е. Гусев, традиционные «сцены» и «типы» слиты воедино, фон — городской ландшафт — становится местом действия, персонажи живут в кадре своей жизнью, не замечая объектива фотокамеры. Фотографы не просто фиксируют события, а пытаются создать настроение, передать особую поэтическую атмосферу московской городской жизни. Кстати, Е. Гусев создал целую фотосюиту, посвященную Москве,— это и видовые, и жанровые снимки, относящиеся к 1911—1914 годам.

Сегодня фотографиями «Старой Москвы» из фондов Государственного Исторического музея пользуется широкий круг исследователей: историков, архитекторов, реставраторов. Снимки используют при создании документальных и художественных фильмов, ими иллюстрируют книжные издания. Эта коллекция является достойным памятником общественной деятельности Русского фотографического общества.







**Н. НОРДМАН-СЕВЕРОВА**
ПРОДАВЕЦ САПОГ. 1912 г.

**Г. ИОСС**
НА СМОЛЕНСКОМ БАЗАРЕ. 1910 г.

МАЛАЯ ДМИТРОВКА (НЫНЕ УЛИЦА ЧЕХОВА). 1900-е гг. АВТОР НЕИЗВЕСТЕН

**А. ЗАВАДСКИЙ**
ИЗ СЕРИИ «МОСКОВСКИЕ ГОРОДСКИЕ ТИПЫ». 1913 г.

**Г. ИОСС**
В ХАМОВНИКАХ. 1900-е гг.

# От замысла к снимку









**Наши читатели не раз высказывали в своих письмах пожелания, чтобы на страницах журнала постоянно обсуждались творческие вопросы, волнующие большую аудиторию самодеятельных авторов, чьи снимки по своему художественному и техническому уровню пока еще не могут поспорить с работами опытных фотолюбителей.**
**В многочисленных кружках и клубах, на факультетах общественных профессий тысячи и тысячи начинающих приобщаются к фотографии, делают первые шаги в самостоятельном творчестве. И надо сказать, сегодня многие фотографируют технически неплохо, но далеко не всегда понимают, что снимать нужно осмысленно, всякий раз ставить перед собой определенную задачу.**
**Другой не менее важный момент для тех, кто решил посвятить себя творческой фотографии, заключается в том, чтобы верно оценивать результаты съемки, уметь разобраться в достоинствах и недостатках собственных снимков.**
**Учитывая читательские просьбы, редакция открывает новую рубрику. Статьи в ней будут предназначены прежде всего тем, кто уже прошел азы начальной подготовки и овладел основами фотограмоты. Таким образом, статьи рубрики явятся для них как бы школой второй ступени.**
**Каждый выпуск рубрики будет посвящен какой-либо одной теме. Чтобы разговор был предметным, предполагается вести его главным образом на примерах из читательской почты.**
**Путь к созданию фотографического образа, правила композиции, отбор материала, создание сюжета, подтекст снимка, элементы внешней формы, критерии оценки — вот краткий перечень тем, которые составят содержание первых выпусков.**
**Вести рубрику редакция поручила искусствоведу, научному сотруднику ВНИИ искусствознания Валерию Стигнееву.**

Глядя на снимок, мы прежде всего пытаемся понять мысль автора, стараемся уяснить авторскую позицию. И тогда при восприятии фотографии мы как бы движемся по вешкам, расставленным для нас в кадре. Путь, обозначенный ими, помогает понять смысл изображенной картины действительности.
Вот что замечает по этому поводу искусствовед Ан. Вартанов в книге «Фотография: документ и образ»: «Фотография без мысли — лишь ничего не говорящая нашему сознанию фиксация внешних форм жизни. Но и мысль, лежащая на поверхности снимка или проведенная автором слишком прямолинейно, «в лоб», также не удовлетворяет нас, производя впечатление ненатуральности, подогнанности действительности под определенный, ограниченный шаблон. Истина, очевидно, лежит где-то посередине».
Путь, который проходит автор от замысла до его воплощения, иногда оказывается довольно долгим.
Авторский замысел воплощается во всей совокупности элементов фотографического изображения. Иначе говоря, он должен быть выражен пластическим образом. Никакие дополнительные объяснения, комментарии не улучшат снимок, если сказанное не получило зримого выражения.
В общем виде идея пейзажа, портрета или натюрморта может существовать заранее, автор может обдумывать ее, искать подходящую натуру. Но конкретное воплощение замысел получает при непосредственной работе над снимком: во время съемки и при печати в лаборатории.
Кризис, который нередко испытывают даже любители со стажем: что снимать, как избежать банальностей, не повторять других, найти свой путь, связан с недостаточным обдумыванием, осмыслением своей работы. Не случайно такой известный фотомастер, как Геннадий Копосов, обращаясь к фотолюбителям, говорил, что, по его мнению, главные трудности ждут фотографа в стадии замысла: «Надо твердо уяснить себе, что хочешь снимать, для кого и зачем».
Уже названием снимка «Домашнее задание» В. Ширяев (Таганрог) говорит нам: хочу раскрыть характер девочки в действии.
Однако путь, которым автор шел к воплощению замысла, не во всем верен. Начнем с того, что он выбрал горизонтальный формат, хотя сюжет просится в вертикальный, центрировал композицию, чем затормозил движение в кадре. И вдобавок злоупотребил запечатыванием деталей, хотя названием подчеркнул, что его интересует поведение персонажа в конкретной обстановке.
Девочка поет. Почему же у неё звук «не идет»? Оказывается, мало зафиксировать внешнее движение в сюжете. Надо, чтобы оно было подчеркнуто композиционно, иначе и самый динамичный мотив получится на снимке статичным. В. Ширяев мог бы существенно улучшить изобразительное решение. Чтобы подчеркнуть внутреннее движение, стоит, пожалуй, скадрировать снимок справа и слева (например, до крайних локонов), убрать лишнее сверху и снизу. Если слева оставить чуть больше пространства, асимметрия острее выявит движение.
Автор прислал в редакцию два варианта. Во втором он запечатал все, кроме лица, при этом пострадало изображение волос девочки. И сразу ушла экспрессия. Фотограф не почувствовал, что свободно льющиеся пряди волос словно вторят музыкальной мелодии и потому являются существенным моментом композиции. Работая над снимком, автор нарушил собственный замысел. Можно запечатывать детали, кадрировать, менять формат и т. д., но всякий использованный прием должен, конечно же, находиться в согласии с замыслом.
Сошлемся еще раз на Ан. Вартанова. Он пишет: «Мысль в фототворчестве не может существовать отдельно от картин действительности: все, что хочет сказать своим снимком фотограф, он должен сказать как бы «от имени самой жизни», сняв сюжет, объективное содержание которого выражает авторский замысел. Рассуждая теоретически, идеальным представляется равновесие между авторским замыслом и теми фотографическими средствами, которые использованы для его воплощения». Попробуем на примере проследить, как достигается это равновесие.
Беда многих начинающих состоит как раз в том, что они фотографируют без всякой задачи и цели. И потому так жадно ищут всевозможные химические рецепты или на-





**Ю. ФРОЛОВ** (ВОТКИНСК) АПРЕЛЬ

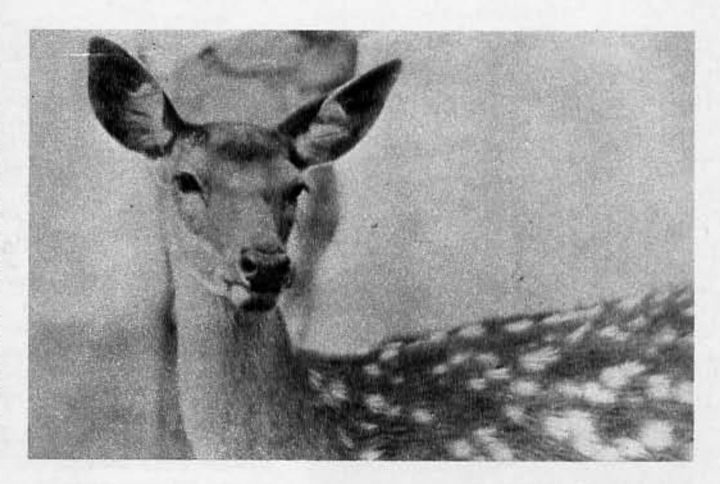
**В. ШИРЯЕВ** (ТАГАНРОГ) ДОМАШНЕЕ ЗАДАНИЕ

**Т. НИКОНОВА** (МОСКВА) НА ЭТЮДАХ

**В. БОЧКОВСКИЙ** (ЕВПАТОРИЯ) ЗЕМЛЯ ЛЮДЕЙ

**М. ТУЛЯКОВ** (ГОРЬКИЙ) РАДОСТЬ

**О. ОРДЫНСКИЙ** (ИЛЬИЧЕВСК) ОЛЕНЕНОК



чинают откровенно подражать известным образцам. Но таким путем трудно добиться чего-то стоящего. Попробуем на конкретных примерах — снимках фотолюбителей — оценить авторский замысел и его реализацию.

Ю. Фролов из воткинского фотоклуба «Фокус» тонко почувствовал весенний мотив и довольно точно передал свои ощущения в работе «Апрель». Рассматривая ее, мы можем предположить, что автора увлекло состояние, когда все живое пробуждается в природе, когда начинается могучее движение животворных сил.

Мотив движения подчеркнут многократно: чуть наклонной линией горизонта, уходящим к низу краем пригорка и по контрасту — пересекающими их мощными стволами чуть наклоненных берез. Могучие кроны деревьев, которые четко просматриваются на фоне неба, занимают полкадра. Березы словно расправили плечи и вздохнули полной грудью.

Снимок построен на сопоставлении белизны снега и темной гряды леса, перекличка светлых и темных пятен продолжается на коре берез, в сложной игре черных ветвей на фоне белесого неба. Возникает ощущение, что снимок насыщен весенним светом, мартовским воздухом. Фролов осознанно шел к образному решению своего замысла и достиг цели...

Москвичка Т. Никонова сделала два снимка на одну тему: молодая художница работает над этюдом на пленэре.

В первом кадре фотографа интересовал момент творчества, состояние сосредоточенной работы. Не случайно она уловила энергичный жест руки, выразительный разворот всей фигуры. Передана романтическая атмосфера летнего парка — здесь важную роль сыграли темные силуэты трех деревьев. Однако при печати автор допустил ошибку — тонально не отделил руку художницы от дерева, и получилось, будто рука «прилипла» к нему.

На втором снимке фотограф решил передать момент общения маститого живописца со своей ученицей. Съемка велась с прежней точки, тем же объективом, однако новый замысел заставил внести коррективы в композицию. Пришлось сделать шаг вперед, чтобы убрать крайнее дерево, иначе снимок оказывался перегруженным, и опустить столик мольберта. Пространство между деревьями расширилось, и фигура жестикулирующего наставника оказалась в центре изображения.

Можно было точно так же «убрать дерево» и в первом снимке. Но тогда движение в кадре становится менее энергичным, а ритм вертикалей (стволы деревьев), который держит композицию, нарушается.

Известно, что когда предметы первого плана перекрывают фигуры или предметы второго, следует тонально и пространственно отделить их друг от друга, иначе они сольются. Особенно часто это случается при контровом освещении. Вот и здесь не удалось выявить фактуру и объем стволов, и деревья стали плоскими, точно их вырезали из фанеры. До конца преодолеть трудности, возникшие при воплощении замысла, все-таки не удалось.

Для фрагментарного по характеру городского пейзажа В. Бочковского (фотоклуб «Надежда», Евпатория) подпись «Земля людей» звучит несколько претенциозно. Допустим, что названием автор хотел внести в свою работу иронический подтекст. Да, машины сильно потеснили человека в современном городе — такой, по-видимому, была отправная точка авторских размышлений.

Надо признать, что для подтверждения своей позиции фотограф искал и нашел подходящий мотив, выразительный ракурс, тщательно выстроил композицию в вертикальном формате (такой нестандартный формат встречается у любителей нечасто). Линия из автомобилей, прихотливо изгибаясь, вьется из одного угла кадра в другой. Грузовик и «Жигули», не попавшие в строй, удачно заполняют пустой верхний угол. Внизу по диагонали две крохотные человеческие фигурки обозначают присутствие людей, помогают ощутить масштаб городского пространства.

Автору не откажешь в последовательности: замысел он реализовал в четком изобразительном решении.

Горьковчанин М. Туляков названием работы передает человеческую радость, то светлое ощущение сопричастности природе, которое охватывает нас в лесу погожим осенним днем. Однако ему показалось, что обычными средствами выразить эмоции, переполняющие героиню снимка, нельзя, и он прибегает к старому приему — вращению позитива при печати. Прием хорошо известен по многочисленным спортивным снимкам, изображающим в «динамике» хоккейных вратарей, пловцов, мотогонщиков и пр. По замыслу дополнительное вихреобразное вращение должно усилить внутреннее композиционное движение.

Но думается, фотограф напрасно предпочел естественному изобразительному построению искусственное. Возможно, на конверте грампластинки с подходящим названием типа «Осенняя мелодия» именно такая фотография была бы вполне уместна. Откровенный технический прием зачастую превращает снимок в произведение прикладной, оформительской фотографии, решающее иные задачи.

Тема живой природы привлекает сегодня многих. Автор снимка «Олененок» О. Ордынский (Ильичевск) откровенно любуется грацией своей модели, выразительной лепкой головы, ее гордой посадкой на длинной шее. Поучительно, что фотограф не побоялся построить композицию, включив в кадр только часть фигуры животного, и это позволило передать стремительность бега и быстроту реакции олененка. Нерезкость фактуры, некоторая смазанность изображения придали снимку движение.

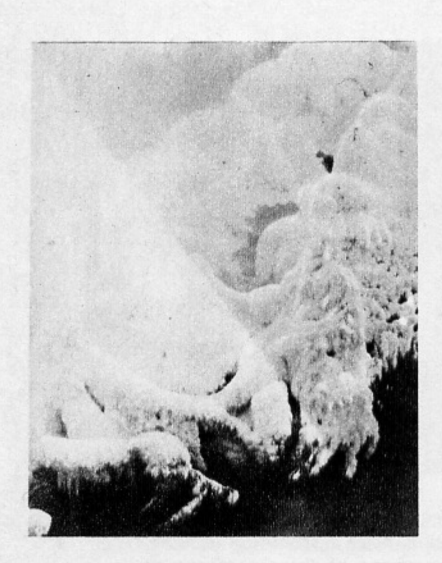
Есть в этой удачной работе и типичный недостаток. Голова олененка попала на полуразмытый силуэт другого животного, что лишило композицию той чистоты, которой требует образный строй снимка. Автору нетрудно исправить ошибку, для этого надо при печати использовать фармеровский ослабитель или маскирование.

Каждый раз, пытаясь понять авторский замысел, проследить ход авторской мысли от исходной точки к результату, мы прежде всего обращались к названию снимка. И это не случайно. Нередко название помогает понять и оценить поставленную задачу и путь, которым автор шел к цели. Часто ключ к пониманию снимка лежит в соотношении замысла и конкретного результата.

В. СТИГНЕЕВ

Сергей Костромин

# Позитивный процесс: цели и средства



## ИСПЫТАНИЕ ФОТОБУМАГИ

Приступая к фотопечати, прежде всего полезно определить оптимальную продолжительность проявления фотобумаги, необходимую для образования максимальной оптической плотности почернения фотослоя при сохранении весьма малой плотности (практически равной нулю) вуали. Для этого образцы фотобумаги, с которой предстоит работать, проявляются на свету в течение 1, 2, 4 мин и после фиксирования сравниваются между собой. Минимальное время проявления покажет та полоска фотобумаги, начиная с которой приращение плотности не наблюдается. При температуре 20 °С в энергичных проявителях это время составляет 1—2 мин, а в нормальных — 2—4 мин. Экспонирование фотобумаги при печати должно быть таким, чтобы проявление продолжалось не менее определенного путем пробного проявления времени. Обрабатывать лист дольше вполне допустимо, а иногда и необходимо. Чернее чем на эталонной полоске глубокие тени отпечатка не станут, но вуаль в светах может образоваться. Поэтому имеет смысл провести и второе испытание — определение максимальной продолжительности проявления до появления вуали при красном лабораторном освещении.

Причины возникновения вуали: засветка от красного фонаря, малое количество бромистого калия в проявителе, склонность фотобумаги к вуалированию. Для фотобумаг степень белизны — величина стабильная, что же касается максимальной плотности почернения, то ее значение не всегда постоянно. Контраст отпечатка определяется соотношением темного и светлого. Но всегда ли удается получить максимальную плотность почернения? Оказывается, нет. Например, при фотопечати коллекции снимков на одной партии бумаги поля отпечатков имели разную плотность почернения, хотя засвечивались с постоянной экспозицией. Анализ этого явления выявил несколько причин. Первая и основная — продолжительность проявления оказалась меньше необходимой. Это происходило из-за неточного экспонирования позитива. При передержке приходилось укорачивать время проявления, и фотографический слой не успевал набрать максимума плотности. После тщательной пробной печати с этим удалось справиться, но выявилось другое. Несмотря на строгий контроль минимального времени проявления, последние отпечатки теряли плотность. Значит, следует учитывать общее количество проявленного материала и либо подкреплять раствор, либо периодически корректировать время проявления по новым пробам. Другая ошибка: процесс фотопечати увлекает, и нетрудно забыть, что отпечатки необходимо вынимать из фиксажа через 10—15 мин. Если они находятся в нем часами, то осветляются.

Потери максимального почернения могут быть и во время электроглянцевания. К сожалению, есть некоторые партии фотобумаг, которые после горячей сушки изменяют не только плотность, но и цветовой тон эмульсии. Последнее зависит и от состава проявителя. Например, обработка фотобумаг типа бромосеребряная «Фохар» в проявителе с углекислым калием придает изображению приятный коричневый оттенок, но за счет снижения плотности почернения. Однако это не свойственно фотобумагам Бромофорт «Форте». Возникновение подобных явлений маловероятно, если применен рекомендованный изготовителем рецепт проявителя. При обработке в других составах необходимо испытать фотобумагу приведенным выше способом.

Как поступить, когда плотность почернения недостаточна, а новая печать нежелательна? Способ, который обычно возвращает отпечатку насыщенность тонов — повторное проявление. Для этого хорошо промытый снимок обрабатывается в растворе медного ослабителя (его рецепт приведен в «СФ», 1984, № 5). Концентрацию раствора можно сохранить или вдвое уменьшить. Процесс ведется до слабых следов изображения, на что требуется 1—2 мин, затем — энергичная промывка не менее 5 мин и повторное проявление в метоловом или метол-гидрохиноновом проявителе. Время, необходимое для восстановления изображения, — 5—10 мин. Существуют и другие типы ослабителей *.

Для матовых фотобумаг повторное проявление можно ввести как дополнительное «чернение». Приращение плотности в теневых участках составит около 15—20%, что несколько улучшит градационное качество снимка.

Контраст позитива немного возрастает, если в проявителе применить бензотриазол или повысить концентрацию бромистого калия. Однако эти и другие способы не могут значительно увеличить максимальную плотность почернения.

## СНИЖЕНИЕ КОНТРАСТА ИЗОБРАЖЕНИЯ ЗАСВЕТКОЙ

Смягчать изображение, получаемое на контрастных и особоконтрастных бумагах, удобнее с помощью слабых засветок (см. «СФ», 1975, № 8). Чтобы изменить контраст изображения до полумягкой градации, фотобумага подвергается кратковременной засветке светом малой интенсивности, после чего фотопечать проводится обычным образом. Другой способ — засветка при проявлении. Об этом уже шла речь, когда рассматривались возможности эффекта Сабатье, но в данном случае назначение эффекта иное. Возьмем контрастный негатив и проэкспонируем его на фотобумагу (ее градационная группа здесь не имеет значения). Выдержку рассчитаем так, чтобы за полное время проявления проработались только тени кадра. Закроем часть изображения на фотобумаге, находящейся в кювете с проявителем. С короткой выдержкой засветим незакрытую часть и допроявим еще 1—2 мин. Произойдет маленькое «чудо»: появится изображение на том участке, который подвергся действию света (см. фото). Там, где на изображении уже была максимальная плотность почернения, дополнительная засветка ничего не изменит, но в полутонах и светах эффект тем сильнее, чем слабее было первое изображение. Таким образом, эмульсия в тенях оказалась менее восприимчива к свету, т. е. обесчувствлена, или десенсибилизирована. Впрочем, этого результата можно достичь и другими путями, используя различные фотографические эффекты, которые названы в основном по именам первооткрывателей эффектов: Альберта, Гершаля, Дебро, Клейдена...*

Засветка при проявлении мягких и нормальных фотобумаг не позволяет получать «чистых светов», поэтому следует применять контрастные: на них эффект выражен сильнее и легче управлять в процессе проявки плотностями изображения. В зависимости от конкретной задачи и формата отпечатка засветка проводится непосредственно в кювете или на воздухе.

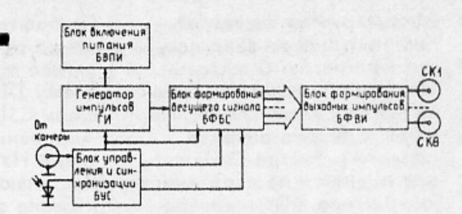
В первом случае раствор тщательно фильтруют, а отпечаток погружают в проявитель. Во втором — фотобумагу кладут на поверхность оргстекла или пластика. Если формат небольшой, то можно засвечивать, не удаляя раствор с эмульсии. При большом формате отпечатка проявителю дают возможность стечь, а оставшиеся капли собирают поролоном, не касаясь фотослоя руками.

Продолжение. Начало см. «СФ», 1983, № 9—11; 1984, № 2—8; 1985, № 2.

* Яштольд-Говорко В. А. Фотосъемка и обработка. М.: Искусство, 1977, с. 316 — «Вирирование проявлением».

* Джеймс Т. Теория фотографического процесса: пер. с англ. 2-е русское издание.— Л.: Химия, 1980.

# Управление синхронизированными фотовспышками




БЛОЧНАЯ СХЕМА ПРИБОРА УПРАВЛЕНИЯ ФОТОВСПЫШКАМИ

Многим знакомы трудности, возникающие при съемках спортивных состязаний, животного мира, а также при макро- и микросъемке.

Значительно усложняется задача, если необходимо зарегистрировать на одном кадре несколько различных фаз движения спортсмена, танцовщицы, музыканта, работы механизма и т. п. Это может быть осуществлено известными способами: с помощью фотостробоскопа или путем многократного экспонирования на один кадр, в фотокамере с моторным приводом. Но такие камеры позволяют снять не более 3—6 кадров в секунду, и наиболее интересные фазы движения могут быть пропущены.

Прибор электронного управления синхронизированными фотовспышками позволяет использовать обычный фотоаппарат как кинокамеру, с фиксацией движения в нескольких фазах на одном кадре. Естественно, что затвор должен быть открыт на время срабатывания всех фотовспышек, и период следования световых импульсов определяется и выбирается из расчета регистрации требуемых фаз движения. Например, гимнаст делает один оборот на перекладине за 2 с, а если запустить 8 фотовспышек с периодом 2 : 8=0,25 с, то будет зарегистрировано 8 фаз движения.

Однако такая съемка имеет ряд особенностей, обусловленных засветкой от фонового излучения. Поскольку в приведенном примере затвор открыт в течение 2 с, необходимо фиксировать объект съемки при общем пониженном освещении либо на затемненном фоне и использовать средне- и низкочувствительные фотоматериалы. Целесообразно применение штатива. При съемке прыжков можно за 1/125 с зарегистрировать несколько фаз движения спортсмена через 1/1000 с. Величину выдержки надо выбирать из условия $T > n\tau_0$, где n — число фотовспышек, а $\tau_0$ — период следования генераторных импульсов.

Съемка с управляемыми фотовспышками живой природы позволяет передавать без «смазки» отдельные положения крыльев насекомых в полете. При съемке на цветную пленку можно добиться получения различных эффектов, если закрыть отдельные фотовспышки цветными светофильтрами.

Кроме того, установив, например, самый малый период генераторных импульсов (50 мкс), можно использовать прибор как светосинхронизатор-размножитель для практически одновременного запуска нескольких фотовспышек, так как обычные (неуправляемые) фотовспышки имеют длину светового импульса порядка 1 мс.

Прибор управления фотовспышками (ПУФ) состоит из генератора импульсов переменной частоты (ГИ), блока формирования бегущего сигнала (БФБС), блока управления и синхронизации (БУС), блока формирования выходных импульсов (БФВИ) со схемами управления фотовспышками и блока включения питания и индикации (БВПИ).

Прибор реализован на микросхемах средней степени интеграции: К155, КМ155. Конечно, каждый из вышеназванных блоков может быть выполнен несколькими способами. Важно только, чтобы входные и выходные сигналы блоков в любом из вариантов были одинаковыми.

Генератор импульсов выдает непрерывную последовательность импульсов, частота которых может плавно регулироваться резистором, лимб которого отградуирован в микросекундах, и дискретно — переключателем диапазонов пересчетной схемы. По команде «Начальная установка» («НУ»), поступившей от блока управления и синхронизации, приводятся в исходное состояние пересчетная схема ГИ, а затем и блок формирования бегущего сигнала. БФБС формирует бегущий ноль («0») на каждый такт генерируемых импульсов только по получении сигнала «Пуск» от БУС. После формирования сигнала «0» в последнем разряде, он подается в БУС как информация об окончании — сигнал «Конец серии». Сигналы бегущий «0» с восьми выходов БФБС поступают в блок формирования выходных импульсов, к соответствующим выходам которого подключаются синхроконтакты (СК) управляемых фотовспышек.

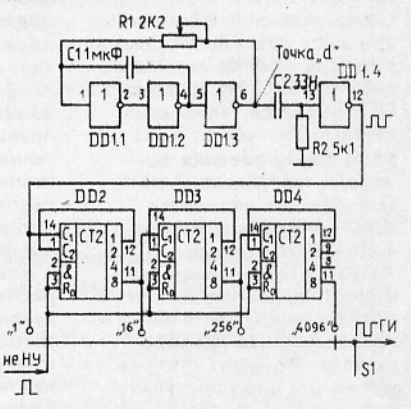
БУС получает сигнал от ведущей вспышки либо через синхроконтакт фотокамеры, вырабатывая при этом сигналы «НУ» и «Пуск» и запрещая получение импульсов фотосинхронизации до окончания серии фотовспышек. Кроме того, БУС приводит весь ПУФ в исходное состояние при включении питания. При описании работы схемы приняты следующие стандартные обозначения уровней логических сигналов: логический ноль — (0—0,5 В), логическая единица «1» — (2,4—3,5 В).

**Генератор импульсов** (ГИ) построен на инверторах DD1.1—DD1.4, к которым подключена времязадающая цепочка R1C1. Дифференцирующая цепочка R2C2 служит для устойчивого запуска последующих микросхем.

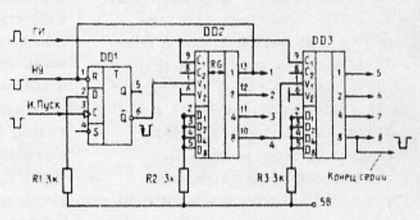
На выходе последнего инвертора имеется серия импульсов, которая подается на пересчетную схему из трех микросхем DD2—DD4, соединенных последовательно (выход первой — на вход второй и т. д.). Выходной сигнал со старшего разряда микросхем подается на декадный переключатель S1, каждый шаг которого позволяет изменить период в 16 раз.

С помощью резистора R1 период генератора плавно меняется от 50 мкс до 1 мс (т. е. в 20 раз). Пересчетная схема приводится в исходное состояние по импульсу «не НУ», поступающему на вход очистки счетчиков.

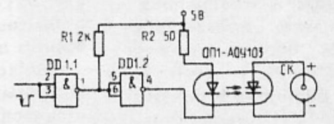
**Блок формирования бегущего сигнала** (БФБС) построен на двух регистрах сдвига DD2, DD3 и триггере DD1 и обеспечивает управление 8 вспышками. Старший выходной разряд первого регистра подается последовательно на вход второго регистра. Тактовая серия от ГИ одновременно подается на оба регистра, но схема БФБС не вырабатывает бегущего сигнала, пока не поступит сигнал «И. Пуск»=«0» от БУС, после получения которого на выходе триггера DD1



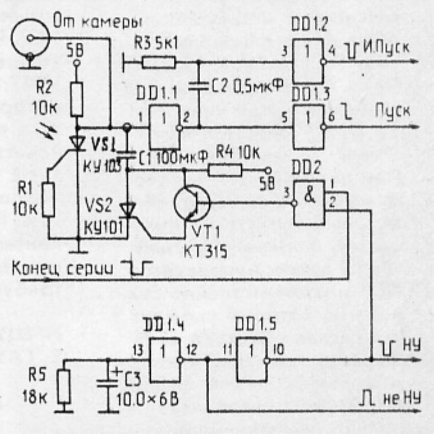

ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ СХЕМА ГЕНЕРАТОРА ИМПУЛЬСОВ: DD1.1—DD1.4 К155ЛН1; DD2, DD3, DD4—К155 ИЕ5, ОБЩИЙ 10, U ИСТОЧНИКА ПИТАНИЯ — 5 В



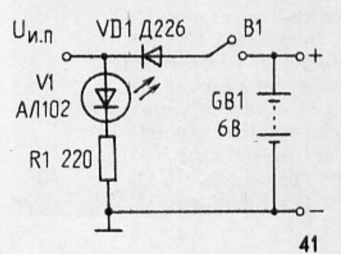

ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ СХЕМА БЛОКА ФОРМИРОВАНИЯ БЕГУЩЕГО СИГНАЛА: DD1 К155ТМ2, DD2, DD3 — К155ИР-1




ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ СХЕМА БЛОКА ФОРМИРОВАНИЯ ВЫХОДНЫХ ИМПУЛЬСОВ: DD1.1 К155ЛА8, ОП1-АОУ103




ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ СХЕМА БЛОКА УПРАВЛЕНИЯ И СИНХРОНИЗАЦИИ: DD1.1 — DD1.5 К155ЛН1, DD2 К155ЛА3




ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ СХЕМА БЛОКА ВКЛЮЧЕНИЯ ПИТАНИЯ И ИНДИКАЦИИ

сформируется сигнал «0», поступающий на вход первого регистра. С подачей 1-го генераторного импульса формируется сигнал «0» на выходе 1-го разряда первого регистра. Этот сигнал подается на вход очистки триггера DD1 и возвращает схему в исходное состояние: «1» на выходе 6 триггера DD1.

Сформированный сигнал старшего разряда второго регистра «Конец серии» подается в БУС. На триггер DD1 подается также импульс «НУ»=«0» от БУС.

**Блок формирования выходных импульсов** (БФВИ) выполнен на элементах ИМС с открытым коллектором DD1 и оптроне ОП1 АОУ103. Приведена схема одного канала управления фотовспышкой (остальные — идентичны). По приходе сигнала «0» через светоизлучающий диод поступает ток, который световым сигналом отпирает фототиристор оптрона, подключенный непосредственно к синхроконтакту фотовспышки. Фототиристор выключается после разрядки емкости в цепи поджига фотовспышки. Схема с открытым коллектором DD1 необходима для согласования регистров и светоизлучающего диода по нагрузочной способности.

Схема с оптроном обеспечивает надежную гальваническую развязку ПУФа и фотовспышек. В этом случае каждая фотовспышка может иметь бестрансформаторный блок питания непосредственно от сети.

**Блок управления и синхронизации** (БУС) выполнен с фототиристором на базе КУ103 (VS1), зарекомендовавшим себя высокой импульсной светочувствительностью и нечувствительностью к фоновой засветке (см. «СФ», 1983, № 8). Анод тиристора подключен к входу инвертора DD1.1 вместе с нагрузочным резистором R2.

При поступлении светового импульса от ведущей вспышки тиристор открывается, формируя сигнал «0» на входе микросхемы DD1 и соответственно сигнал «1», который выходит как сигнал «Пуск», а дифференцированный и сформированный — как сигнал «И. Пуск», обеспечивая правильное функционирование блоков. Фототиристор остается в открытом состоянии до получения сигнала «Конец серии» от БФБС. Тиристоры VS1 и VS2 образуют триггер. Накопленный на емкости С1 заряд разряжается через VS2, обеспечивая выключение фототиристора VS1. Транзисторный ключ VT1 служит для включения VS2.

При запуске непосредственно от контакта камеры сигнал подается на микросхему DD1.1.

Цепь C3R5 служит для формирования сигналов «НУ» и «не НУ», которые затем поступают в другие блоки, а также закрывают фототиристор VS1, если он был открыт.

**Блок включения питания и индикации** (БВПИ) состоит из источника питания (батарея из 4 элементов 333), тумблера, диода VD1, защищающего ПУФ от неправильного включения питания или наружного источника, индикаторного светоизлучающего диода питания V1. Светодиод V2, постоянно подключенный к младшему разряду пересчетного устройства, визуализирует работу генератора и дает возможность измерить период следования импульсов с учетом набранного коэффициента пересчета переключателя S1.

После монтажа схемы необходимо тщательно проверить правильность всех соединений, затем подключить питание и убедиться в наличии напряжения на ножках питания всех микросхем. Если блок включения питания содержит светодиод V2, то его периодическое мигание означает работоспособность генераторной и пересчетной схем. Если светодиод V2 отсутствует, то убедиться в работе генератора можно с помощью осциллографа, либо подав сигнал на видеовход телевизионного приемника (на экране появятся полосы). Прибор управления фотовспышками не требует настройки.

Кроме указанных микросхем, в качестве счетчиков можно использовать ИЕ4, ИЕ2, ИЕ7, ИЕ8, ИЕ9; в качестве регистров ИР13, ИР15, ИР17; в качестве дешифраторов ИД8, ИД9; в качестве триггеров ТМ1, ТВ1; в качестве инверторов схемы И-НЕ с запараллеливанием входов — ЛАЗ и аналогичные. При запуске ПУФа от контакта фотокамеры закрывать фототиристор не требуется.

Н. ЩУКИН,
Е. ГАУБМАН

ФОТОТЕХНИКА

# Для вашей лаборатории

## Обработка пленок «Орвоколор» и «Орвохром»

Цветные негативные и обращаемые материалы сбалансированы под строго определенные процессы химико-фотографической обработки. Небольшое отклонение от технологического процесса обработки данного типа пленки может привести к возникновению брака.

Однако, если рецептура проявляющего раствора для аналогичного типа пленок (негативные или обращаемые) по основным своим компонентам и их количеству лишь незначительно отличается от фирменного, можно, варьируя продолжительность проявления, получить практически одинаковые результаты.

В таблице приведена рецептура цветного проявителя для цветных негативных пленок «Орвоколор NC-19» и отечественных ЦНД-32, ЦНЛ-65, ДС-4. Проявитель «ОРВО» по сравнению с отечественным более активен: в нем увеличена концентрация цветного проявляющего вещества и углекислого калия. Чтобы компенсировать разницу в концентрациях, необходимо увеличить продолжительность проявления пленки «Орвоколор NC-19» в отечественном цветном негативном проявителе на 1—1,5 мин по сравнению с проявлением этой же пленки в фирменном проявителе, то есть вместо 7—8 мин проявлять 8—9. Продолжительность проявления пленки «Орвоколор NC-19» рекомендуется уточнить по пробам.

Цветные обращаемые пленки «Орвохром UT-16», «UT-18», «UT-21», «UT-23» также можно обрабатывать не только по фирменному процессу, но и по процессу, предназначенному для обработки цветных обращаемых пленок отечественного производства ЦО-22Д, ЦО-32Д, ЦО-65, ЦО-90Л.

В таблице приводятся составы черно-белого и цветного проявляющих растворов для химико-фотографической обработки пленок «Орвохром» и «ЦО». Разница в количестве веществ сходных по назначению проявляющих растворов столь незначительна, что практически не влияет на качество получаемого цветного обращенного изображения. Продолжительность первого, черно-белого, проявления пленки «Орвохром» в черно-белом проявителе, предназначенном для обработки пленок «ЦО», составляет 10—13 мин, цветного — 10 мин. При обработке цветных обращаемых пленок необходимо строго соблюдать температурный и временной режимы обеих стадий проявления. При первом проявлении формируются цветовой баланс, светочувствительность, контраст, максимальные и минимальные плотности изображения. Оптимальная продолжительность цветного проявления в основном определяется контрастом и насыщенностью цветов.

СОСТАВЫ ПРОЯВИТЕЛЕЙ ДЛЯ ЦВЕТНЫХ ПЛЕНОК

| Состав проявителей \ Обрабатываемые кинофотоматериалы | ЦНД-32, ЦНЛ-65, ДС-4 | «Орвоколор NC-19» | ЦО-22Д, ЦО-32Д, ЦО-65, ЦО-90Л (проявитель) | | «Орвохром UT-16», «UT-18», «UT-21» (проявитель) | | «Орвохром UT-23» (проявитель) | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | ч/б | цв. | ч/б | цв. | ч/б | цв. |
| Трилон Б, г | 2 | 3 | 2 | 2 | — | — | — | — |
| Гексаметафосфат натрия, г | — | — | — | — | 2 | 3 | 2 | 3 |
| Гидроксиламин, г | 1,2 | 1,2 | — | 1,2 | — | 1,5 | — | 1,5 |
| ЦПВ-I, г | 2,3 | 3 | — | 4 | — | 4 | — | 4 |
| Сульфит натрия б/в, г | 2 | 2 | 40 | 2 | 40 | 3 | 40 | 3 |
| Гидрохинон, г | — | — | 4,5 | — | 4,5 | — | 4,5 | — |
| Калий углекислый безв., г | 60 | 75 | 20 | 75 | 25 | 75 | 30 | 75 |
| Калий бромистый, т | 2 | 2,5 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| Бура, г | — | — | 15 | — | 15 | — | 15 | — |
| Фенидон, г | — | — | 0,25 | — | 0,25 | — | 0,25 | — |
| Калий роданистый, г | — | — | 2,5 | — | 2 | — | 2 | — |
| Калий йодистый, г | — | — | 0,01 | — | 0,007 | — | 0,007 | — |
| Вода до ... л | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| pH раствора | 10,6 ±0,1 | 10,9 ±0,1 | 10,0 ±0,1 | 10,9 ±0,1 | 10,0 ±0,1 | 10,9 ±0,1 | 10,0 ±0,1 | 10,0 ±0,1 |

Примечание.
Растворение химикалий при составлении цветных проявляющих растворов соответствует последовательности, указанной в таблице, а для черно-белых растворов растворение производится согласно принятой инструкции.

Качество получаемого цветного изображения во многом также зависит от исходного цветового баланса обрабатываемого фотографического материала, от точности его экспонирования при съемке и даже от режима вращения спирали с пленкой в фотобачке («СФ», 1981, № 10).

Т. МОСИНА

## Проявление при репродуцировании

Обычно штриховые репродукции выполняют на особоконтрастных высокоразрешающих материалах (пленки «Микрат» и МЗ-3), а полутоновые — на пленках нормального контраста. На практике бывает, что на одном листе оригинала имеется как текст, так и полутоновые иллюстрации.

В профессиональной работе в этом случае производят раздельное репродуцирование текста и рисунка. Когда небольшие потери качества рисунка при хорошей читаемости и контрасте текста вполне допустимы, хороший результат можно получить и на пленках «Фото-32» при использовании специального контрастного и маловуалирующего проявителя. Рекомендуем следующий рецепт:

| | |
|---|---|
| Трилон Б | 12 г |
| Метол | 3 г |
| Сульфит натрия безв. | 60 г |
| Гидрохинон | 14 г |
| Сода кальцинированная | 80 г |
| Натр едкий | 10 г |
| Калий бромистый | 6 г |
| Бензотриазол | 0,05 г |
| Метилфенидон | 0,7 г |
| Вода | до 1 л |

Температура проявителя 23 °C, при этом время проявления в зависимости от желаемого контраста можно менять в пределах от двух до трехкратного, по сравнению с указанным на упаковке пленки. Точное его значение для конкретных условий полезно проверить опытной съемкой и обработкой. Пленка экспонируется как 65 ед. ГОСТа. Если при максимальной продолжительности проявки или при обработке просроченных пленок появится вуаль, перед печатью ее следует убрать в ослабителе. Приводим его рецепт:

| | |
|---|---|
| Тиосульфат кристаллический | 55 г |
| Сода кальцинированная | 20 г |
| Красная кровяная соль | 1 г |
| Вода | до 1 л |

Не следует затягивать ослабление более 5 мин при 20°, оптимальное время — 3 мин. По возможности используйте дубящий фиксаж, после ослабления нужна интенсивная промывка в течение 5—10 мин. Характер правильно обработанных негативов таков, что очень хорошие по контрасту позитивы получаются на бумаге обычной контрастной градации.

С. ХОМЕНКО,
А. ШЕКЛЕИН

ФОТОТЕХНИКА

## Мини-советы

Создать осветительную систему, состоящую из фотовспышки и электрической лампы накаливания, несложно. Легкосъемный корпус устанавливается на фотовспышку типа «ФИЛ-106». Лампа накаливания может играть роль моделирующего источника света. Конструкция корпуса и его крепление к фотовспышке показаны на фото 1, 2. Розетку для подключения электролампы можно разместить на корпусе фотовспышки.

**А. Илларионов,**
Цивильск

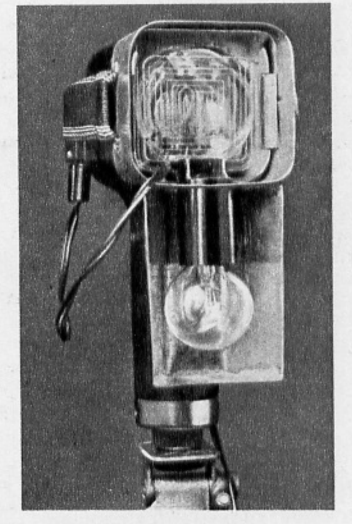
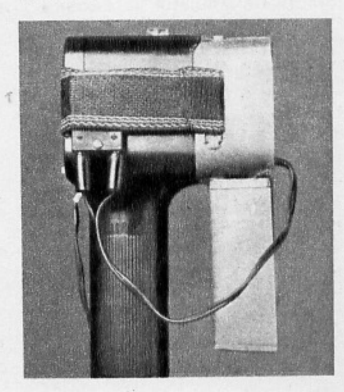


ФОТО 1

ФОТО 2



КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

## Модернизация «Этюда»

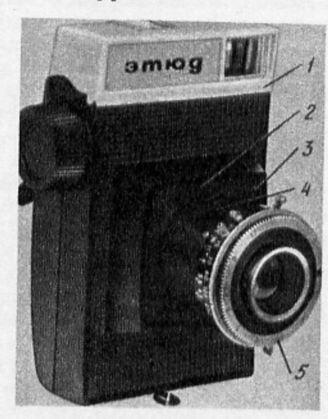



ФОТО 1. КАМЕРА С ВЫДВИНУТЫМ ТУБУСОМ

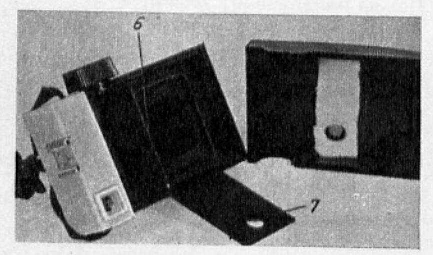



ФОТО 2. ВИД СО СНЯТОЙ ЗАДНЕЙ КРЫШКОЙ

Фотоаппарат «Этюд» с форматом кадра 4,5×6 см имеет только две выдержки и однолинзовый простейший объектив. Усовершенствовать эту камеру можно путем установки объектива, затвора и фокусировочного кольца от старого «Любителя». Кроме того, необходимо изготовить четыре новые детали, а также подобрать три стальных шарика диаметром 4 мм, отрезок ленточной пружины шириной 5 мм от будильника и кусочек поролона толщиной 2—2,5 мм. Порядок сборки (фото 1, 2). На корпусе (**1**) «Этюда» сфрезеровывается площадка и напильником распиливается «объективное» окно так, чтобы выступающие части не мешали установке фланца **2** и пружины фиксатора. Затем стальные шарики вставляются на вазелине в отверстия фланца, по наружному диаметру надевается пружина и все это вставляется в корпус фотоаппарата. Изнутри корпуса фотоаппарата ставится основание **6**, которое свинчивается четырьмя винтами **3** (М2) с фланцем **2**. Также внутри через собранные вместе детали **6** и **2** вставляется тубус **4**, к которому снаружи присоединяется объектив с помощью крепежной гайки от фотоаппарата «Любитель». Прижимной столик **7** закрепляется винтами с цилиндрическими головками. После юстировки объектива на бесконечность устанавливается кольцо фокусировки **5** с ограничительными штифтами.

С целью уменьшения веса детали могут быть выполнены либо из дюралюминия, либо из непрозрачной пластмассы типа поликарбонат.

При изготовлении деталей из дюралюминия их следует перед окончательной сборкой зачернить. Кроме того, детали **2** и **4** перед сборкой по диаметру смазать графитной смазкой. Зазор по диаметру 40 мм между тубусом и фланцем желательно сделать минимальным.

Ю. ВОЛКОВ,
Р. ВИЛАНДЕБЕРГ
196233, Ленинград,
Витебский пр., 87,
корп. 1, кв. 94

## Блок управления для фотоувеличителя

В предлагаемый блок управления включены: два реле времени (минутное и секундное), автотрансформатор типа ЛАТР, понижающий трансформатор 220—12В, исполнительное реле, вольтметр, переключатели и кнопки управления (см. фото). Габариты блока — 340×270×260 мм. Корпус выполнен из пластмассы, а приборная панель для удобства работы имеет деление на функциональные блоки. Включение электропитания осуществляется выключателем **11**, а светильника дневного света — выключателем **6**. Вольтметр вынесен на переднюю панель блока и имеет подсветку шкалы. Осуществлена подсветка шкалы минутного реле времени. Кнопка включения подсветки находится рядом с ручкой управления ЛАТРом.

Для отработки выдержки применено реле времени «Секунда», которое может включаться как клавишей «Выдержка» на корпусе блока, так и при помощи дистанционного выключателя.

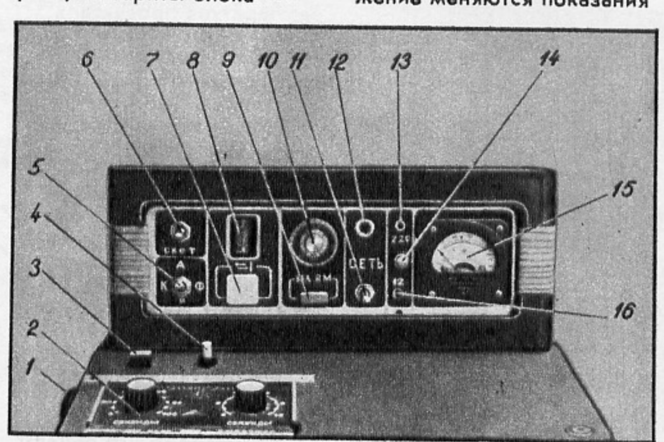
Чтобы не нагружать реле повышенной мощностью, использовано исполнительное электромагнитное реле. При переходе от обычного источника света в фотоувеличителе на точечный (КГМ 12—100) переключателем **14** можно перевести напряжение с 220 на 12 В. В этом случае включается вмонтированный в блок понижающий трансформатор 220—12 В.

Для работы с цветными фотобумагами имеется электронное реле времени, которое включается кнопкой **9**. Реле имеет пределы отсчета от 0,1 до 3,5 мин. На переднюю панель вынесен цифровой индикатор **8**, который автоматически отсчитывает число срабатываний реле.

По истечении заданного времени подается звуковой сигнал (зуммер) и высвечивается кнопка возврата реле в исходное положение (**7**). Кнопка имеет встроенную микролампочку красного цвета. При возврате реле в исходное положение меняются показания цифрового индикатора, при отключении реле кнопкой **9** цифровой индикатор сбрасывает все показания.

Блок управления имеет штекер для подключения шнура оптического ретушера, который включается кнопкой **4**. Оптический ретушер служит для притемнения участков фотографии, выделения сюжетно важной ее части.

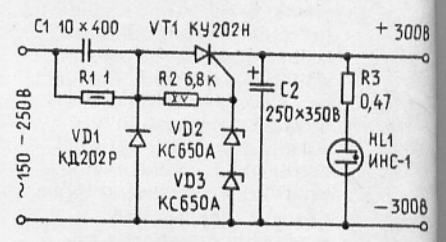
А. БЕРЕНДЕЕВ,
364063, Грозный,
пер. Ульянова, 8, кв. 29




БЛОК УПРАВЛЕНИЯ: **1** — РУКОЯТКА УПРАВЛЕНИЯ АВТОТРАНСФОРМАТОРОМ; **2** — СЕКУНДНОЕ РЕЛЕ ВРЕМЕНИ; **3** — КНОПКА ПОДСВЕТКИ МИНУТНОГО РЕЛЕ ВРЕМЕНИ И ВОЛЬТМЕТРА; **4** — КНОПКА ВКЛЮЧЕНИЯ ОПТИЧЕСКОГО РЕТУШЕРА; **5** — ПЕРЕКЛЮЧАТЕЛЬ РЕЖИМА РАБОТЫ КРАСНОГО ФОНАРЯ; **6** — ВЫКЛЮЧАТЕЛЬ СВЕТИЛЬНИКА; **7** — КНОПКА ВОЗВРАТА МИНУТНОГО РЕЛЕ ВРЕМЕНИ; **8** — ЦИФРОВОЙ ИНДИКАТОР; **9** — КНОПКА ВКЛЮЧЕНИЯ МИНУТНОГО РЕЛЕ ВРЕМЕНИ; **10** — ДИСК УСТАНОВКИ ВЫДЕРЖЕК МИНУТНОГО РЕЛЕ ВРЕМЕНИ; **11** — ОБЩИЙ ВЫКЛЮЧАТЕЛЬ; **12** — ИНДИКАТОР ОБЩЕГО ВЫКЛЮЧАТЕЛЯ; **13** — ИНДИКАТОР НАПРЯЖЕНИЯ 220 В; **14** — ПЕРЕКЛЮЧАТЕЛЬ НАПРЯЖЕНИЯ НА ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЬ; **15** — ВОЛЬТМЕТР; **16** — ИНДИКАТОР НАПРЯЖЕНИЯ 12 В.

## Стабилизатор напряжения

Стабилизатор предназначен для питания сетевых фотовспышек постоянным напряжением 300 В и необходим при значительных колебаниях напряжения в сети.




Данная конструкция обеспечивает напряжение на выходе 300±5 В в интервале напряжения сети от 150 до 250 В. Принципиальная схема блока приведена на рисунке и представляет собой тиристорный ключевой стабилизатор напряжения. При падении напряжения в сети ниже 170 В происходит его удвоение. При дальнейшем росте напряжения в сети преобладает неполное удвоение напряжения. Напряжение в нагрузку подается импульсами, когда напряжение на конденсаторе C2 понижается до 290 В, и прекращает подаваться при достижении напряжения 300 В в нагрузке.

В схеме использованы конденсаторы: C1 — бумажный типа МБГО, МБГП; C2 — электролитический емкостью от 50 до 250 мкФ на рабочее напряжение 300—400 В, лучше всего К50-13, но можно К50-7, К50-12, К50-17. Диод VD1 типа КД202Р, КД202С, Д247, Д248, КД203. Тиристор VT1 типа КУ202М, КУ202Н. Стабилитроны VD2, VD3 типа КС650А, возможно любое сочетание с напряжением стабилизации в сумме 300 В, например КС650А и КС680А или 3 штуки Д817Г по 100 В. Следует помнить о необходимости их установки на раздельных радиаторах с площадью не менее 50 см². Резистор R2 типа ПЭВ-15 или С5-35 15 Вт.

С. СТАНИСЛАВСКИЙ,
Киев

# Отвечаем читателям

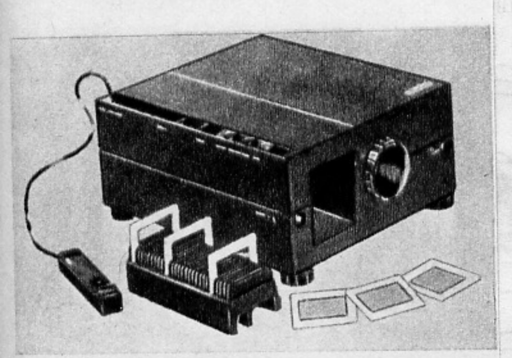
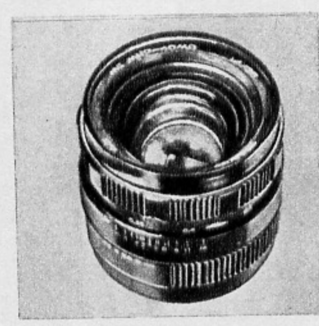
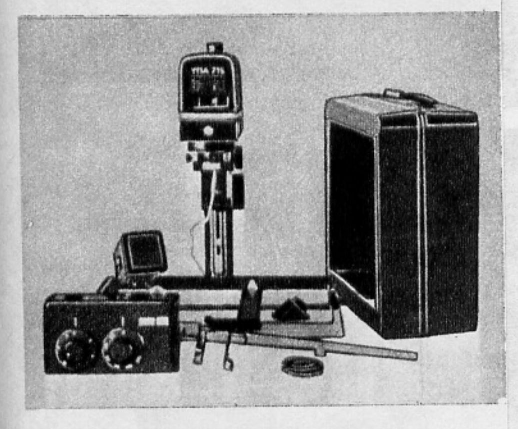


ФОТО 1

ФОТО 2

ФОТО 3





**Меня заинтересовали технические характеристики фотоаппарата «Киев-35А» и диапроектора «Киев-66ИК», упомянутых в публикации «СФ», 1984, № 12. Какие еще новинки представлены на Межреспубликанской оптовой ярмарке 1984 г.?**
**А. Родионов,**
Москва

Естественно, что объем журнальной статьи не позволил подробно рассказать о всех новинках фототехники, демонстрировавшихся на ярмарке в Лужниках. Сегодня мы представим ряд изделий, которые заинтересовали широкий круг наших читателей.

**«Киев-35А»** — миниатюрный малоформатный шкальный фотоаппарат с автоматической отработкой выдержки при заданных значениях диафрагмы и электронно-управляемым затвором. Камера имеет откидную переднюю крышку и выдвижной объектив. Технические характеристики. Формат кадра — 24×36 мм. Диапазон выдержек — от 4 до 1/500 с. Диапазон измерения яркости: 6,4—6400 кд/м$^2$. В поле зрения видоискателя — стрелочная индикация об отрабатываемых выдержках.
Объектив «Индустар-99» 2,8/35 с пределом фокусировки 1 м. Источник питания —

# Михаил Леонтьев **Поэтизируя природу...**



Фото
**ДЖОРДЖА ТАЙСА**

Джордж Тайс занимается фотографией уже более 30 лет, хотя ему только недавно исполнилось 45. Сегодня это один из известных американских фотографов. В его послужном списке большое количество публикаций, авторских книг, начиная с первой — «Поля мира» и кончая последней — «Урбанистическая романтика». Работы Тайса широко экспонировались и находятся во многих известных музеях мира, в том числе в музее искусства «Метрополитен», Национальной библиотеке в Париже. В настоящее время Тайс читает цикл лекций по технике печати в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке и во многих фотостудиях по всей стране, работает над книгой, посвященной Аврааму Линкольну. Для творчества Тайса характерен романтический взгляд на окружающий мир. В своих работах он воспевает природу, поэтизирует обычное, мало кем замечаемое, придавая ему черты некоторой таинственности.

В предисловии к книге «Урбанистическая романтика» Тайс пишет: «Я видел, что Америка, которую я снимаю, пошла по неправильному пути. Ее красота изменилась, ее воды стали отравленными». Он определенно предпочитает сельскую, патриархальную жизнь XIX века. Герой многих его снимков — фермер, гармоничный человек, «зависящий только от самого себя и от земли».

Условно творчество Тайса подразделяется на несколько направлений.

Город. Фотограф показывает его во всем зловещем великолепии и блеске. Таков образ Манхэттена, черного даже на рассвете. Он показывает упадок городов-гигантов и одновременно постепенный возврат жителей когда-то оживленных маленьких городов к природе, простоте нравов.

Окружающая среда. У Тайса много фотографий, рассказывающих о гибельном воздействии человека на природу. Нередко фотограф решает эту тему с помощью сложных многоплановых повествований, где один кадр связан с соседними сложными ассоциациями: зловещие архитектурные конструкции, уменьшенные фигуры людей и их жилищ по сравнению с башнями, телеграфными столбами, угольно-черное небо.

И все же Тайсу, судя по всему, интереснее показывать природу как творца прекрасного: деревьев, гор, водоемов. И понятно, здесь не обойтись без композиционного чутья, внимания к форме, без тщательной обработки полученного фотографического материала.

Велик диапазон тональностей, присутствующих в снимках Тайса. Каждый раз он варьирует их в зависимости от поставленной задачи. В урбанистических мотивах доминирует насыщенная серая гамма, в ландшафтных снимках — светло-серые и белые тона. Фотограф уделяет самое пристальное внимание позитивному процессу, работе в фотолаборатории.

Обычно он проявляет пленку с таким расчетом, чтобы впоследствии печатать снимки на мягкой бумаге, которая, как известно, имеет широкий интервал экспозиции и вполне устраивает Тайса. Такой сорт бумаги позволяет ему воспроизвести максимально полный диапазон тонов, имеющихся на негативном материале.

Тайс редко считает первый отпечаток снимка окончательным и стопроцентно удавшимся. Печатает он, не жалея времени и фотоматериалов, пока не достигнет удовлетворяющего его результата.

По словам Тайса, его кредо — «воспроизвести всю информацию, которая есть на негативах. Они хранят множество подробностей, которые как бы заново открываешь, печатая снимки».




Индекс 70869
Цена 70 коп.